إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد الثامن – شتاء ١٣٩١ش/كانون الأول ٢٠١٢م
صص ٩ ـ ٣٢

دلالات الألوان فی شعر يحيى السماوی

مرضية آباد*
رسول بلاوی**

الملخص

يمثل اللون ملمحا جماليا في الشعر ويُعدُّ عنصرا مهما من عناصر البناء الفنی، بما يحمل من دلالات ذات علاقة مباشــرة بالرؤية الفنية، ففی معظم الأحيان لايرد اللون فيما وصف له، بل يكشــف عن إحساس الشــاعر؛ فهو مبعث للحيوية والنشاط والراحة والاطمئنان، ورمز للمشاعر المختلفة من حزن وسرور.

اللــون من أهــم ظواهر الطبيعة وأجملها، ومن أهم العناصر التی تشّــكل الصورة الفنية، لما يشــتمل عليه من الدلالات الفنية والنفســية والاجتماعية والرمزية. لذلك ينبغی دراسة اللون فی الشعر من خلال ربطه بسياق النص الشعری، فالسياق الشعری هو الذی يحدد وظيفته وفاعليته.

يتنــاول هذا البحث دراســة الألوان ودلالاتها فی شــعر الشــاعر العراقی يحيى الســماوی دراســة دلالية أســلوبية، ويهدف إلی إحصاء الظواهر اللونية فی شــعره وإبرازهــا؛ وقد اعتمد البحث منهج التحليــل والوصف والإحصاء فی تناول الألفاظ اللونية. فالسماوی من الشعراء المعاصرين الذين قاموا بتوظيف الألوان الرمزية على مستوى وســيع. وتشير نتائج هذا البحث إلی أنّ الشــاعر اعتمد فی استخدامه للون على ألوان بعينها، وهی على الترتيب حســب قــوة ظهورها لديه: الأخضر والأبيض والأسود والأحمر والأصفر والأزرق.

الكلمات الدليلية: الشعر العربی الحديث، يحيى السماوی، الألوان، الرمز.

*. جامعة فردوسی، مشهد، إيران. (أستاذة مساعدة).
**. جامعة فردوسی، مشهد، إيران. (خريج مرحلة الدكتوراه). R.Balawi@yahoo.com
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. حسن شوندی
تاريخ الوصول: ١٣٩١/٨/٣ هـ. ش تاريخ القبول: ١٣٩١/١٠/٢٠هـ. ش

المقدمة

اللون من أهم وأجمل ظواهر الطبيعة ومن أهم العناصر التى تشـّكل الصورة الأدبية لما يشـتمل عليه من شـتى الدلالات الفنية، والدينية، والنفسية، والاجتماعية، والرمزية والأسطورية. ويبرز اللون كعنصر من أهم عناصر الجمال التى نهتم بها فى حياتنا، وعلى الرغـم من تعدد الألوان المحيطـة بنا التى تزخر بها الحياة من ألـوان طبيعية متمثلة فى الأزهار والنباتات والحيوانات والسـماء والأرض والبحار إلا أن الإنسان لم يقنع بهذه الألوان وأضاف إليها من فنه وعلمه الكثير من الألوان.

والأديب يسـتثمر الألوان لخلق التوازن والتناسـب والوحدة والانسجام التى هى مـن أهم مبانى علم الجمال. بحيث يعتقد بعض كبار الشـعراء أنه لابد من تدمير الواقع الخارجى لخلق واقعية جديدة، ولحصول هذا الغرض لابد من الالتجاء إلى الألوان؛ إذن التدقيق فى الآثار الأدبية يرشـدنا إلى أن اسـتخدام اللون فى هذه الآثار ليس صدفة، وليس لتنميق الكلام فحسـب، بل له ارتباط وثيق بجميع المستويات البنيوية والبلاغية والتعبيرية للنص الأدبى.

يسـعين الشـاعر بالألوان، ليعبّر عن عُمقه العاطفى وجوهره الفكرى، وكأنه رسـام عارف بخفايا الألوان ودلالاتها وعلاقاتها بالإنسـان، بـل إنّ «الصور والألوان تنطلق من جوانية الشـاعر، وخبرته البصرية، ووعيه التاريخى، وحفرياته الأسطورية، وتجربته النقدية، وتجواله ومشـاهداته التشـكيلية، وتتنوع اهتماماته بـين الفنون، بحيث تصبح الصورة ليسـت مجرد أداة للمعرفة فحسـب، وإنّما أداة للحرية أيضا.» (نشوان، ۲۰۰٤م: ۱۲٦)

لكل لون معنى نفسـىّ يتكون نتيجة لتأثيره الفيزيولوجى على الإنسان. كما يقال إن الوقت يمضى بسرعة تحت أشعة خضراء، ويمضى ببطء تحت أشعة حمراء، فاللون الأخضر لون هادئ، ومريح للأعصاب مما يشعر بمرور الوقت ضعيفا، وأما اللون الأحمر فمشهور بأنه لون مثير ومهيج ومقلق، ويؤدى إلى الشـعور بالملل مما يجعل المرء يشعر بأن الوقت لايمضى.

فإن وجود لون واحد فى قصيدة شـعرية بإمكانه أن يُسـفِر عـن عدة أغراض، فهو

فى قصيــدة ما قديشــكل محورا رمزيا يدور حوله النص، وهــو فى قصيدة ثانية قديكون أسلوبا فنيا من الأساليب الكثيرة فى النص، وهو فى قصيدة ثالثة يفتقد الطاقات الرمزية والتعبيريــة كلها ليحاكى اللون الموجود فى الواقع ذاته؛ فَوَصفُ العشــب بأنه أخضر فى قصيدة ما لايضيف رؤيا جديدة إلى ذلك العشــب كونه أخضر حقا فى الواقع، فيتطابق هنا –من وجهة نظر لسانية– الدال والمدلول فى الشعر والطبيعة معا.

إنّ ولوج اللون فى الشــعر الحديث كان ولوجــا معقدا، حيث ابتعد اللون عن محوره البصرى ليلامس المنظومة الصوتية التى تحكم الشعر ومختلف اتجاهات الأدب الأخري، الأمر الذى جعل من هذا التعقيد مسوغا للبحث فى عالم اللون المنطوى تحت عالم الشعر، أضف إلى ذلك أن البحوث والدراســات التى عالجت اللون فى ســياق القصيدة العربية الحديثة كانت نادرة غير متكاملــة، تجتزيء محوراما لتبنى حوله ماترمى إليه، فأضعفت تلك البحوث حقيقة اللون بدلالاته المتعددة، ومرجعيته الفكرية والاجتماعية والثقافية والنفســية. وذلك التعقيد يتخذ مســتويات متفاوتة فى النص الشعرى الحديث، إذ يبدو اللون الواحد عند شاعرما مختلف الدلالات من قصيدة إلى أخري، ومن مرحلة تاريخية إلى أخرى، ويعود الأمر إلى تحوّل فى الموقف الفكرى الذى أنجزته الظروف المحيطة، كما أن بعض الألوان تكتســب خصوصية اجتماعية دينية فى مرحلة زمنية معينة، أضف إلى ذلك أن بعض الألوان تتخذ طابعا إشــاريا فى مرحلةما، وتتخذ طابعا رمزيا فى مرحلة أخري، وربما تتخذ منحي العلامة، وإلخ، كل ذلك يستدعى من المرء الوقوف علي دقائق الأمور التى تحيط باللون فى سياق معين، وفى مرحلة زمنية معينة.

ويحيى السماوى بما امتلك من خيال وشاعرية أدرک ما للألوان والخطوط الحركية من قيمة إيحائية وتأصيلية فى بناء الصورة الشعرية، وقد اعتمد فى استخدامه للون على ألوان بعينها، وهى على الترتيب حســب قوة ظهورها لديه: الأخضر والأبيض والأسود والأحمر والأصفر والأزرق.

ويمكننا القول، وعبر اســتقراء فنى لشــعر الســماوى، إنه من أكثر الشــعراء العرب المعاصرين ولعا باستثمار الطاقات الفنية –التشكيلية– للّون فى شعره، بما يتفق وأطروحته الشــعرية، إذ يســعى إلى جعل قصيدته ملوّنة، لا بل يجعل من نفسه شاعرا ملّونا يرتدى

الألوان كلها، ويظهر فى كل مناسبة بلون مختلف.

خلفية البحث

الدراسات التى تناولت تجربة الشاعر يحيى السماوى نخصّ منها بالذكر كتاب حسين سرمک حسن، الموسوم بـ»إشكالية الحداثة فى الشعر السياسى، يحيى السماوى أنموذجا»، وكتاب محمد جاهين بدوى الموســوم بـ»العشــق والاغتراب فى شعر يحيى السماوى»، وكتاب فاطمة القرنى الموســوم بـ»الشعر العراقى فى المنفى، السماوى نموذجا»، وكتابى عصام شرتح الموسومين بـ»آفاق الشعرية، دراسة فى شعر يحيى السماوى»، و»موحيات الخطاب الشعرى، دراسة فى شعر يحيي السماوى».

ومن الدراســات التى تناولت الألوان فى الشــعر منها كتــاب ماجد فارس قاروط الموســوم بـ"تجليات اللون فى الشعر العربى الحديث"؛ ورسالة أحمد عبدالله محمد حمدان الموســومة بـ"دلالات الألوان فى شــعر نزار قبانى" فى جامعة النجاح الوطنية، ودراسة حيدر محمد جمال ســيد أحمد تحــت عنوان "إيقاع الألوان فى شــعر عزالدين المناصرة" المنشورة فى مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، ومقال مشترک لمحمد مهدى سمتى ونرجس طهماسبى نگهدارى تحت عنوان "الألوان الرمزية فى أشعار صلاح عبدالصبور" المنشور فى مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها.

اللون الأخضر

اللون الأخضر هو لون الحياة والحركة والســرور؛ لأنه يهدئ النفس ويســرها، وهو تعبير عن الحياة والخصب والنماء والأمل والســلام والأمان والتفاؤل، وهو لون الربيع والطبيعة الحية والحدائق والأشجار والأغصان والبراعم.

يعد اللون الأخضر من أكثر الألوان وضوحا واستقرارا فى دلالاته، وهو من الألوان المحببــة ذات الإيحــاءات المبهمة «لارتباطه بأشــياء مهمة فى الطبيعة أصــلا، كالنبات والأحجــار الكريمــة، ثمّ جــاءت المعتقدات الدينيــة، وغذّت هــذا الارتباط بالخصب والشباب وهما مبعث فرحة الإنسان.» (عمر، ١٩٩٧م: ٢١٠)

يعتبر الأخضر فى الفكر الدينى رمزا للخير والإيمان، وإنه أكثر شــيوعا فى الروايات

العربية والإسلامية وقباب المساجد وأستار الكعبة وعمائم رجال الدين.

والشاعر يحيى السماوى اســتخدم هذا اللون بكثرة فى شعره لدلالات شتّى؛ فاللون الأخضر من الألوان المحببة والمقدســة عنده؛ لأن الأخضر يذكّر الشــاعر بمظلومية أهل البيت (ع)، فاللون الأخضر هو شــعار كل الذين يرجع نســبهم إلى الإمامينِ المعصومينِ الحسن والحسين عليهما السلام. يقول الشاعر فى هذا السياق:

رأيتُ عصفورين مذبوحين
تحت شرفة خضراء كالعشبِ
يسيلان ندى... وضوءا... (السماوى، ٢٠٠٦م: ٧٩)

ففى هذا المقبوس الشرفة الخضراء ترمز للأفق الأخضر أو الربيع، وترمز أيضا للحلم الجميل بالحياة الرغيدة. فكما أسلفنا إن اللون الأخضر فى الذاكرة الشعبية العراقية هو لون «السادة» المنحدرين فى نسبهم من أهل البيت المعصومين، وهذه الرمزية تركت أثرا بالغا على الشاعر بالنسبة لاستدعائه للون الأخضر فى دلالاته المختلفة.

ومن دلالات الأخضر على الخصوبة والحياة قول الشاعر:

لو كنتُ ربيعا
لما تركتُ صحراءَ
ألّا وأقمتُ فيها
مهرجان خضرتى (السماوى، ٢٠١٠م: ١٢٧)

وفى المقطع التالى يقول:

يحدث أن أطهّرَ الحقول من كلِّ الجرادِ البشرى
فى بساتين الفراتين
وفى ''الجليل''... ''يافا'' ... ورياض ''الناصره'' ...
وأُسرجَ الخضرةَ فى القفارِ
حتى تستحيلَ جنّة أرضيّة
ضاحكةَ السِلال (السماوى، ٢٠٠٦م: ٥٨-٥٩)

فهــو يريد أن ''يُســرِج'' الخضرة فى القفار حتّى تســتحيل جنّــة أرضيّة ''ضاحكة

السّلال''، ولا يخفى ما فى كلمة ''يسرج'' فى هذا السياق من احتمالها لونين من الدلالة؛ فهى تحتمل أن تكون من ''الإسراج'' أى وضع السرج على صهوة الخضرة؛ فتغدو فرسا أخضـــر ذا ينع ينطلـــق فى القفار الصُّفر؛ فتصبح ربوعا خضـــراء ذات بهجة، كما يحتمل أن يكون الإســـراج من السراج: المصباح؛ فيكون المعنى أن الخضرة تغدو مصباحا ينير الصحـــارى والقفار بأضوائه الخضراء، رمز الخضب والحيـــاة والتجدد والنماء. (بدوى، ٢٠١٠م: ١٠٨-١٠٩)

وقد يكون الأخضر لون الحياة والقوة ونضارة الشباب:

ولك اخضرارى ما حييتُ

ولى جفافكَ يا حبيبى... (السماوى، ٢٠٠٣م: ١٤٧)

هنا يخاطب الوطن ويفدّيه بحياته وشـــبابه، قائلا له: لك كلّ غراســـى وحصاد ربيع عمرى، وأما أنا فسأقنع منك بكل قليل وسأرتوى حتى بالعطش.

وفى المقتبس التالى أيضا يدلّ الأخضر على النضارة وحيوية الشباب:

أُدركُ أنَّ ليلتى قاربتِ الهَزيعَا

وأنَّ سنديانتى لمّا تَعُدْ ضاحكةَ الوردِ...

ولا ربابتى تُثْمِلُ فى لحونِهَا الجُمُوعَا...

أُدركُ أنَّ نَجْمَكِ الصبوحَ

لازال علي عادتِهِ سطوعا...

وأنَّ من حولكِ ألفَ عاشق

يحلمُ لو خرَّ علي يديكِ -من صبابة- صريعا

لكنَّ قلبى لم يَزَلْ طفلا

وبستانى يفيضُ خضرة (السماوى، ٢٠٠٥م: ١٥٨-١٥٩)

هذا الإحســـاس اليائس يأتى دلالة علي إحســـاس الشاعر بالعقم وتصحر الأشياء وفقدانهـــا بريقها من حوله؛ فالربابة لم تعد كمـــا كانت تبث لحونها العذبة فى نفس المرء؛ والســـنديانة التى تذكـــره بوطنه أصبحت كظيمة فقدت بريـــق ضحكتها؛ ولم يعد لها هذا البهاء الساطع؛ لكن الشاعر رغم ذلك كله لا يزال يفيض خضرة وأملا وثباتا وعشقا.

ویستخدم السماوی الأخضر لونا للنضوج، فیقول مخاطبا ابنته الشیماء:

یا ابنتی التی غدت لی أمّا

لن أنصحکِ...

فأنا متیقّن أنّ عشبَ رأسک

أکثر خضرة من عشب رأسی (السماوی، ٢٠١٠م: ٨٢)

لقد أعتبر الشاعر ابنته «الشیماء» أمّا له لنضوجها فلا یجد حاجة لتقدیم النصیحة لها.

أمّا إذا اتّصلَ هذا اللون بالعیون، فیدلّ علی السلام والبراءة، ففی المقطع التالی یصف عیون والدته:

خضرةُ عینیها

أغوت الفراشات بالإقامة

فی بیتنا الطینی! (المصدر السابق: ٦١)

وفی الحقیقة إن والدة الشاعر رحمها الله کانت لها عینان خضراوان، کما أن الشاعر أیضا أخضر العینین؛ فنراه یقول فی ما یلی:

إنّ عاشقتی تحبُّ کما أُحِبّ

وتشتهی مثلی رغیفَ أمان

وطفلا أخضر العینین

ضحکتهُ دعاءُ أذان (السماوی، ١٩٩٧م: ٤١)

کانت حبیبته أی زوجته تتمنی أن یرزقها الله منه طفلا یحمل ملامح یحیی.

ومن دلالات اللون الأخضر، السرور والبهجة:

کان لی فی سالف العصر وطنْ

ضاحک الأنهار

لایعرف غیر الفرح الأخضر فی حقل الزمنْ (المصدر السابق: ٧٣)

فالعراق قبل مجیء صدام حسین وحزب البعث کان یعیش الفرح الجمیل، وکأن الحیاة کانت ربیعا قبل حلول خریف البعث فی العراق.

وأيضا يكون لون الربيع والطبيعة الحية:

أنا لاأعرفنى...

أينَ أقيمُ الآن؟

لا عنوان لى

كيف اهتديتْ؟

فتعرّفتَ إلى جفنى وسفح

يختفى فى حضنه الأخضر بيتْ؟ (السماوى، ٢٠١٠م: ٨٨)

ففى المقطع إشـــارة إلى حقيقة جغرافية، وهـــى أنّ بيته فى أديلايد يقع فعلا فى حضن سفح جبلى شديد الخضرة محاط بالغابات وقريب من البحر.

و فى مقطع آخر يقول الشاعر:

نامى على هُدبى

لتنهضَ الخضرة فى العشبِ

وتمطر الأشعار

من فمک العذب (السماوى، ١٤١٥ق: ١١٣)

فى هذا المقطع يخاطب الشـــاعر زوجته ومدينة الســـماوة معا: لاتغادرى عينىّ، لأن وجودک أمام عينىّ يجعل صحراء وجودى كالحقول المعشـــبة حتى لو كان عشـــب هذه الحقول يابسا، وبمعنى آخر إن وجود الحبيب قربه يُقلل من ثقل صخور الغربة.

تقـــوم أصوات كلمة «الأخضر» ولا ســـيما صوتى «الخاء والضـــاد» المتعانقين زخما شـــعريا وكثافة إيقاعية يندر وجودها فى اشـــتباک صوتين آخرين، متناسبة فى ذلک مع عمق المستوى الدلالى للون فى درجاته المختلفة فى النص. (عبيد، ٢٠٠٥م: ١١٣)

إن هذا التكرار المهيمن للون الأخضر يســـهم فى إبراز دلالة عمق الحياة وسعتها فى الحدث الشعرى. فتكرار اللون هنا يتجاوز الدلالة الوصفية العامة له، ليتحول إلى حياة كاملة مفعمة بالأمل دافقة بالعطاء ومســـلحة بقدرة كبيرة على استشـــراف المستقبل، إن إيقاع اللون هنا هو إيقاع الحياة بكامل حركتها وديناميتها وطفولتها.

اللون الأبيض

للأبيــض تقاليد رمزية عالية التداول فى صنع الدلالة وترميزها فى أفق الاســتخدام المعنوى والسيميائى، فهو فى السياق الدلالى العام «رمز الطهارة والنور والغبطة والفرح والنصر والســلام» (همام، ١٩٣٠م: ٧)؛ كما أنه وفى الســياق ذاته والرؤية ذاتها «رمز للصفاء، ونقاء الســريرة، والهدوء والأمل، وحبّ الخير والبساطة فى الحياة وعدم التقيّد والتكلّف.» (عبو، ١٩٨٢م: ١٣٧)

فاللون الأبيض بكلّ ما يحمله من معانى الإيجاب الظاهرة والرمزية التى أشرنا إليها، ينحــرف أحيانا فى بيئات وأمكنة وأحياز وأزمنة وأوقات معينة إلى معان تناقض تلك المعــانى التقليدية، وتقف على الضدّ منهــا تقريبا؛ فهو مثلا رمز للحزن لدى بعض الأمم ومنها أمة الصين، على النقيض من دلالته على الفرح والبهجة والسعادة عند الكثير من الأمم الأخرى. (جواد، ٢٠٠٩م: ٤٤)

اهتــم العرب قديمــا بتميز الأبيض بألوان خاصة، تحدد صفاتــه ودرجاته، فقد رتب الثعالبى درجات الأبيض على النحو التالى: «أبيض، ثم يقق، ثم لَهِق، ثم واضح، ثم ناصع، ثم هجان، وخالص»... (الثعالبى، ٢٠٠١م: ١١٢)

وفى العصــور القديمة كان اللون الأبيض مقدســا ومقصورا على آلهة الرومان، وكان يضحى له بحيوانات بيضاء، وعند المســيحيين عادة ما يرمز للمســيح بثوب أبيض دليلا علــى الصفــاء والنقاء والخلو من الدنس، وفى مصر القديمــة كان الفرعون يرتدى تاجا أبيض ليرمز لسيطرته على مصر العليا مما يشير إلى أنّها كانت تعيش بسلام وطمأنينة... . (عمر، ١٩٩٧م: ١٦٣)

وقد ورد هذا اللون فى شعر السماوى دالا على معان مختلفة أهمّها النقاء:

ورسالة بيضاء من عَتَب
مُبَللة بدمع ندامةِ القلب الموزّع
بين مفتاح الغدِ الماضى
وباب المستحيل (السماوى، ٢٠١٠م: ١٩٥-١٩٦)

أيضا فى المقتبس التالى:

سينفضُ التاريخ من صفحاته البيضاء
الساسة الذين ملأوا:
بطوننا بالقررة...
وآذاننا بالخُطب...
وأيامنا بالوعود... (السماوى، ٢٠٠٨م: ١٠٠)

كما استخدم السماوى اللون الأبيض للدلالة على الطهارة:
كنتُ أرجو أن أرى شرشفها
يُشبه فى بياضه
فستان عُرس غادتى الزهراء (السماوى، ٢٠١٠م: ١١٩-١٢٠)

وفى ما يلى الأبيض لون الأمل:
يا أبا ذرّ الغفارى ألا قمتَ بنا؟
إفتنا ما عاد خيط أبيض بين حجاب الليل
والصبح... (السماوى، ٢٠٠٨م: ٤٤)

وأيضا يكون اللون الأبيض لون البراءة:
ستون —أو كادت— ولم أعرف بها
للغدر خطوا والرياء مقولا
عفّ السّريرة والسرير وبردتى
بيضاء ردنا حاسرا وذيولا (السماوى، ٢٠١٠م: ٨٢)

وقول الشاعر مخاطبا ابنه على :
أليس حماقة أن تُحِبَّ العراقَ مثلى؟
وأن يكون قلبک
أكثر بياضا من ريشِ «حمامة بيكاسو»
فى زمن
أكثر سوادا من دخان قنابل البنتاغون؟ (السماوى، ٢٠١٠م: ٨٣)

ولكن عندما يتّصل هذا اللون بالعدو المحتل يتحوّل رمزا للقتل والدمار. ففى قصيدته

التالية عن البيت الأبيض يعلن أن:

ما يلوح فى الأفق

ليس بيتا أبيض

إنه: جبل

من أكفان ضحاياه (المصدر نفسه: ١٣٣)

أى أن البياض المغدور والمتراكم يمكن أن يكون سوادا وبلا رحمة. وفى مقطع آخر يقول الشاعر:

ثمة بياض

أكثر عُتمة من قعر بئر

فى ليل

يتيم القمر والنجوم

بياض الكفن والبيت الأبيض مثلا. (السماوى، ٢٠٠٨م: ٤٧)

هنا، يعتمد الشاعر إيقاع الحكم بوميض السخرية والفكاهة من خلال تفسير الألوان وفلسفته فى تأويلها، وقلب مداليلها أحيانا، فاللون قدينطوى علي منظور مغاير لمدلوله، فكما أنَّ اللون الأبيض يدل مثلا علي السلام والطهر والبراءة، فقد يدل أحيانا علي مدلول مغاير لمدلوله، إذْ يدل –فى بعض الأحيان– علي الجريمة والقتل والظلم كالبيت الأبيض مثلا، أو بياض الكفن. (شرتح، ٢٠١١م: موقع المثقف)

وقد يتحوّلُ اللون الأبيض إلى شيء مزعج حينما يتعلّق الأمر بشعر الرأس:

البحرُ فى عينيكِ يا حلوتى

و الزبدُ الأبيضُ فى مفرقى (السماوى، ١٤١٥ق: ١٥٩)

هذه الدلالة التى اتّفق الشعراء العرب من سالف العصور على وصفها بالمزعجة لأنّها إيذان بأفول زمن الشباب وميلاد زمن المشيب الذى يمهّدُ لنهاية وشيكة ...

ومن الدلالات السلبية التى استخدمها الشاعر للون الأبيض هى الدلالة على الجوع والقحط، كما فى المقبوس التالى:

موائدنا تخلو من الدسم...

قدورنا بيضاء ...

وأعذاق نخيلنا

لم تَعُد تسيل عَسَلا... (السماوی، ۲۰۱۰م: ۱۷٤)

اللون الأسود

اللون الأسود هو اللون الأكثر هيمنة على حياة البشر، و الأكثر تدخّلا فی مصائرهم منذ أقدم الأزمنة وفی معظم الثقافات على مرّ العصور أيضا، والأكثر تشـكيلا لتقاليدهم وحساسية لتعاملهم مع الأشياء فی الحياة، والأوسع استجابة لخوفهم وأحزانهم ومعاناتهم والتفافهم حول ذواتهم وتشبّثهم بالمكان (جواد، ۲۰۰۹م: ٤٤)

فهـو كثيراما يرمز –عـادة وعموما– «إلى الخوف من المجهـول والميل إلى التكتّم، ولكونه سـلبی اللون يدل على العدمية والفناء» (عمر، ۱۹۹۷م: ۱۸٦) ويرمز أيضا إلى «الحكمة والرزانة، ولذلک يتّخذه كثير من رجال الدين شـعارا لهم.» (ظاهر، ۱۹۷۹م: ٥٥)

ويدل على المسـتوى الدبلوماسی «على قيمة صاحبه ومركزه الاجتماعی والرسمی، ولـذا يُلبَس فی المآتم والاحتفـالات الرسمية» (عبـو، ۱۹۸۲م: ۱۳۷) دالا على الوقار والعظمة وعلوّ المكانة. (العمری، ۱۹۸۹م: ۱۹)

دلّت على اللون الأسود فی اللغة ألفاظ كثيرة فی الأغلب تجمع على أنه ضد الجمال، وكل ما هو سیء، ووصفوا تدرجه، «أسود، أسحم، ثم جون، وفاحم، وحالک، وحانک، ثم أنه حلوک، وسـحوک، ودجوجی، ثم غربيب، وغدافی، وخُداریّ» (الثعالبی، ۲۰۰۱م: ۱۱۸)

ومن دلالاته الحزن والتشـاؤم، فقد كان العرب يتشاءمون حتى من مجرد النطق بهذا اللون وأحد مشتقاته. (عمر، ۱۹۹۷م: ۲۰۱)

وكانت للعرب أيام وحروب، «فكانت عبارة يوم أسـود كناية عن التشاؤم به وتوقع الشر». (الثعالبی، ۲۰۰۱م: ۱۲۰)

ويتكرر اللون الأسـود فی شـعر السـماوی بمعان مختلفة ودلالات متنوعة، حسـب السياق الذی يشتمل عليه، أبرزها لون الحزن والمآسی بالدرجة الأولى فی تشكيل صور

الشاعر:

تَعِبنا يا عــــراقُ ... وأرققـتـْنـا
رحي الأيـــامِ ... أدمَـنـّا الحِـدادا
أرى عشرا مَضينَ ولا صباح
يُـزيـلُ بـنور طـلعَـتِـهِ السَّـــوادا (السماوی، ۱۴۱۹ق: صحيفة المدينة)

فلم يكن شـاعرنا بعيدا عما يجری علــي أرض الوطن الأم من حروب إلی حصار أنضبَ العروق وأجدب الحرث وأقفر أرض العراق.

وفی المقطع التالی يريد الكتابة بحبرٍ أسـود، وذلک لأن الشـاعر يريد كتابة مآسـی العراق التی أحلّت به واللون الأسود يدلّ بطبيعته علی المصائب والماسی:

أريد لی عشرين يدا...
وورقة بمساحة غابة استوائية...
وقلما بحجم نخلة...
مع بئر من حبر أسود...
فأنا أريد أن أكتب قصيدتی الأخيرة
عن العراق (السماوی، ۱۹۹۳م: ۲۶)

وقد يكون الأسود لون الخوف من المجهول:

وقال لی
حذارِ أن تقربَ من تفّاحة اللذاذة السوداء
أو تجرحَ جفنَ وردة
فـ''آدم'' مازال حتی اليوم
يبكی وليس من مقيل (السماوی، ۲۰۱۰م: ۲۱۵)

وفی ما يلی الأسود لون السرية والغموض:

أعرنی مصباحک
فالليل
أكثر سوادا من عباءة أمی... (السماوی، ۲۰۱۰م: ۱۴۳)

وأحيانيا يدلّ عل العار والخباثة عندما يتصل بالساسة العراقيين فى المنطقة الخضراء:
فكيف إذن تُسَمّى ''المنطقة الخضراء''
تلک الطعنةُ السوداء
فى جسد الوطن الأبيض؟ (المصدر نفسه: ٩٠)
وأيضا يقول الشاعر فى ساسة ''البيت الأبيض'':
أوشِکُ أن أؤمن
أنّ الله
يُحِبُّ العبدَ
على قدر كراهته
لآلهة ''البيت الأسود'' فى واشنطن... (المصدر السابق: ١٢٣)
وفى هذا السياق يقول الشاعر عن مصير الخونة:
ستتدلّى حتما:
الزهورُ من الشُرُفات...
العناقيدُ من الأغصان
الحقائب المدرسيةُ من ظهور الأطفال...
وخونة الوطن من الحبالِ...
الحبال المتدلية
من سقف الصفحات السوداء
فى كتاب التاريخ! (المصدر السابق: ٨٨)
وقد يكون الأسود لونا لا دلالة له (لون طبيعى):
فى أسواق ''أديليد''
وَجَدَ أصدقائى الطيبون
كلّ مستلزمات مجلس العزاء:
قماش أسود..
آيات قرآنية للجدران.. (المصدر السابق: ٤٤)

وفى مثل الأسود حضورا ودلالة، سواد الليل والسّخام. يقول الشاعر فى رثاء الطيبة أمه:

كيفَ أغفو؟

سوادُ الليلِ

يذكّرنى بعباءتها.. (المصدر السابق: ١٤٧)

وأيضا يقول:

و سوادِ ليلِ المقلتينِ

و هدبها وبياضِ جيدِ (السماوى، ٢٠٠٦م: ١١٠)

ويستخدم ''السخام'' بدل اللون الأسود كما فى المقتبس التالى:

قال: فاخلعه من القلب

كما تخلع ثوبا

كان كالآس بياضا

ثمّ أضحي خَلِقَ الرّدنِ

موشّى بالسّخام (السماوى، ٢٠١٠م: ١٤٤)

يكون الأسود لونا محببا للنفس حينا وبغيضا أحيانا أخرى، وذلك حسب موطنه وسياقه الذى يقع فيه؛ فى المقطع التالى يكون للون الأسود دلالة إيجابية:

عباءتها الشديدة السواد

وحدها اللائقة

علما لبلادى. (السماوى، ٢٠١٠م: ٦٧)

يقترح السماوى عباءة أمه الشديدة السواد علما للبلاد، وكأنّ السماوى يريد القول: إن ظلام الديكتاتورية والاحتلال قدجعلت نهارات العراق أكثر سوادا من عباءة أمى.

وفى المقطع التالى يقول الشاعر:

كيف أغفو؟

سواد الليل

يذكرنى بعباءتها

وبياض النهار
يذكرني
بالكفن (المصدر السابق: ٤٧)

وفى مقطع آخر يقول:

ثمة سواد
أكثر بياضا من مرايا الصباح ...
الحجر الأسود
وشاماتک مثلا ... (السماوی، ٢٠٠٨م: ٤٧)

السـواد، كما هو معروف بأنه لـون الحداد والموت، فقد يدل علـي الجمال والطهر والقدسية كالحجر الأسود وشامات المحبوبة، إذ يدل الحجر الأسود علي الكعبة الزهراء وشـامات الحبيبة علي جمالها؛ هكذا يعمد يحيى السماوى إلى خلق لغة جدلية مثيرة فى قصائده، من خلال اعتماده علي عنصر المفاجأة والدهشة فى طريقة تشكيل الجملة من جهة، وطريقة قلب المداليل وعكسـها من جهة ثانية، ليؤكِّد مهارته الفنية، وقدرته علي الخوض فى أشكال الكتابة الإبداعية كلها. (شرتح، ٢٠١١م: موقع المثقف)

اللون الأحمر

يعـد اللون الأحمر مـن أوائل الألوان الـتى عرفها الإنسـان فى الطبيعة، «فهى من الألوان الساخنة المستمدة من وهج الشمس واشتعال النار والحرارة الشديدة، وهو من أطـول الموجات الضوئية»، (عمر، ١٩٩٧م: ٢٠١) وهو لـون البهجة والحزن، وهو لون العنـف ولون المرح، والحزن ومن أكثر سمات هذا اللـون ارتباطه بالدم، فهو لون مخيف نفسيا ومقدس دينيا.

ويرمز الأحمر فى الديانات الغربية إلى التضحيات فى سـبيل المبدأ والدين، وهو رمز لجهنم فى كثير من الديانات، ويرمز اللون الأحمر عند الهندوس إلى الحياة والبهجة، وله علاقـة بالدم عند ولادة الطفل، وتدفق الدمـاء، وبعض القبائل تلطخ المولود بالدم حتى يكون لـه فرصة فى العيش مدة طويلة. (القرعـان، ١٩٨٤م: ١٢٨-١٢٤) كذلک اللون الأحمـر لون القوة والحياة والحركة، وأما عاطفيا فيعتبر اللون الأحمر لون الحب الملتهب

والتفاؤل والقوة والشــباب. أكثرَ الشعراء القدماء من استخدام هذا اللون نتيجة وعيهم الجمــالى والمعرفى لدوره فى أصل الوجــود والواقع، لذلك تنوعت ألفاظه، وكثرت لتعبر عن ماهيته وقيمته ومدي نقائه ودرجة تشعبه.

اللون الأحمر قد يردُ صريحا أو ضمنيّا فى الشعر. وعندما يكون ضمنيّا يُشار له بعدّة أشــياء من أبرزها: الدم والنار. والملاحظ أنّ اللون الأحمر فى شعر السماوى "دما ونارا ..." غالبا ما يحمل الدلالة الإيجابيّة! وهذا ليس بمستغرب على شاعر ثائر يرفض الظلم والاستبداد.

يمثــل اللون الأحمر رمــزا لتجربته الحزبية فى التعبير عن الإنســان المقهور والصراع اليومى من أجل حياة كريمة. وقد استخدم اللون الأحمر بدلالاته الحقيقية التى ترمز إلى شعار الحزب الشيوعى. (الصمادى، ٢٠٠١م: ١٩٨)

فقد ورد اللون الأحمر فى دواوين السماوى بكثافة كلون أساسى، تتعدد دلالاته من استخدام لآخر، وكثافة تكراره جعله ضمن مفهوم الموتيف.

الأحمر لون جنســى هجومى، فقد يقف هذا اللون جنسيا فى الموقع الأول، ونجده فى قصائده يتحدى المنظور الاجتماعــى، ويبوح بجرأة عن رغبة بدائية، ويثير كل دلالات النشــاط الجنسى وكل أنواع الشــهوة؛ وتدرجا من الشكل الحسى الصارخ إلى الرغبة الكامنة الهادئة:

وصَحَبتها فى رحلتينِ...
وحينما أفلستُ:
بعتُ الخاتمَ الذهبيَّ والسّلسالَ...
عِشنا ليلة حمراءَ
فى نُزل
يُطلُّ على مضيقِ ''الدّردنيل'' (السماوى، ٢٠١٠م: ١٩١-١٩٣)
وفى المقطع التالى يقول:
شفتاى –لا البساط الأحمر–
فرشتهما...

لجلالة شفتيكِ (السماوی، ٢٠١١م: موقع المثقف)

ويأتی الأحمر رمز الحب وامتلاء الحياة بالعاطفة المتوثبة:

تسألنی: ما اسمُ التی تغيظنا

بثغرها الضّوئیّ كالياقوتة الحمراءْ؟

وشرشف الوسادة الزرقاءْ...

الملاءة الناعمة البيضاء (السماوی، ٢٠١٠م: ١٥٣-١٥٤)

وقد يكون الأحمر لون الحقد والثأر:

لَسنا ''هنودا حمرا''

فلماذا يريدون إبادتنا؟ (السماوی، ٢٠٠٨م: ١٠١)

ويأتی هذا اللون ليدلّ علی النضال والشهادة:

أمسِ رأيتُ الجثثَ الملقاةَ فی الشوارع الخلفيّة

لكنما الثقوبُ فی ظهورها

تنبُتُ كالزنابقِ الحمراء (السماوی، ١٩٩٧م: ٢٦)

اللون الأصفر

يعتبر اللون الأصفر من أشـد الألوان فرحا؛ لأنه منير للغاية ومبهج. هذا اللون يمثل قمة التوهج والإشـراق، ويعد أكثر الألوان إضاءة ونورانية، لأنه لون الشـمس مصدر الضوء وواهبة الحرارة والحياة والنشـاط والسرور. واستخدمه المصريون القدماء رمزا لآلهة الشمس، وللوقاية من المرض.

للـون الأصفر دلالة أخري تناقض الأولی، وهی دلالتـه علي الحزن والهم والذبول والكسـل والموت والفناء، ربما الدلالة هذه ترتبط بالخريف وموت الطبيعة والصحاري الجافة وصفرة وجوه المرضي.

مـن المعـروف أنّ اللـون الأصفر ظلّ يحمل الدلالة السـلبيّة، فهـو «لون المرض والانقباض. ولقد يرتبط اللون الأصفر بِشِعرِ الحزن والتبرُّم من الحياة والتحفُّز نحو عالم أطهـر»، (كرم، ١٩٤٩م: ٩٤) فحينما نأتی لعالم النبات يكون اللون الأصفر هو المعاكس

للون الأخضر؛ وبالتالى فإنّه يتحمّل الدلالة العكسيّة له من جدب ومحول وشحوب، حتى أنّ الفلّاح يتشاءم منه تماما مثلما يتفاءل باللون الأخضر... .

هذا اللون مختلف فى دلالته بحسب السياق. فمنه ما يعنى الذبول والجفاف والمرض، ومنه القاتم ما دل على الماء الآسن، ومنه الفاقع الذى يسر الناظرين كما فى الآية الكريمة ٦٩ من سورة البقرة.

ولعلّ أبرز دلالات هذا اللون فى شعر السماوى، الذبول والموت والفناء، كما فى المقبوس التالى:

مثلما ينفض البدويّ عباءته بعد العاصفة...
وكما تنفضُ الريحُ الأوراقَ الصفراء من الشجرة...
سينفضُ التاريخ من صفحاته البيضاء
الساسة الذين ملأوا:
بطوننا بالقررة...
وآذاننا بالخُطب...
وأيامنا بالوعود... (السماوى، ٢٠٠٨م: ١٠٠)

فـ''الأوراق الصفراء'' توحى بالذبول والخواء لإرتباطها بالخريف وموت الطبيعة، كما أن ''الريح الصفراء'' فى المقطع التالى تدلّ على الفتن والمحن والظروف القاسية:

سقطَ الديكتاتور...
فمتى تسقط الديكتاتورية؟
كم ''ثمود'' يجبُ أن تندثر
وكم ''عاد'' يتعيّن دفنها
ليكفّ ملوكُ الطوائف
عن إثارة غبار الفتنة؟
الريحُ الصفراء
لم تبقِ من الرمال
ما يكفى النعامة لدفنِ رأسها (السماوى، ٢٠١٠م: ٧٩-٨٠)

ومن الدلالات الإيجابية لهذا اللون عند الشاعر قوله:

كانت أمى
تملأ الإناء الفخار قرب نخلة البيت
تنثرُ قمحا وذرة صفراء... (المصدر السابق: ٥٤)

فاللون الأصفر من الألوان المتقلبة، وليست له إيحاءات ثابتة، يستمد دلالته أحيانا من لون الذهب، وأخرى من لون النحاس، وأحيانا من ضوء الشمس عند المغيب، وتارة من بعض الثمار كالليمون والتفاح، والطيب مثل الزعفران، وأحيانا يستمدها من النباتات الذابلة، حين تجف فيميل لونها إلى الاصفرار. (مختار، ۱۹۹۷م: ۳٦)

اللون الأزرق

يعتبر اللون الأزرق لون الوقار والسكينة والهدوء والصداقة والحكمة والتفكير، واللون الذى يشجع علي التخيل الهادئ والتأمل الباطنى، ويخفف من حدة ثورة الغضب، ويخفف من ضغط الدم ويهدئ التنفس.

كره العرب اللون الأزرق، والعيون الزرقاء، فاتهموا أصحابها بالكذب واللؤم والشر. (الحطاب، ۲۰۰۳م: ۸٥) وكان اللون الأزرق فى العيون علامة فارقة للأعجمى الرومى وكل أعجمى حتى قيل عن شديد العداوة «إنه عدو أزرق». (الأندلسى، ۱۹۹٥م: ٥٦) ويقال فى العدو «هو أزرق العين، وإن لم تكن زرقاء». فقد عرف العرب اللون الأزرق فى عيون الجوارى والقيان منذ عهد الجاهلية عن طريق قوافل التجار التى كانت تحمل الرقيق من بلاد فارس وغيرها. كما عرف العرب القدامى اللون الأزرق فى عيون الغزاة الروم؛ ولذلک لم تأت أوصافها فى شعر التراث إلا نادرا.

للأزرق دلالات واسعة ومختلفة، وربما يعود ذلک لأسباب منها تفاوت درجاته من الفاتح إلى القاتم، فالقاتم منه يقترب من اللون الأسود؛ لذا فهو يثير النفور والحقد والكراهية، وقد ارتبط بالغول والجن والقوى السلبية فى الأرض، بينما يرتبط الأزرق الفاتح بالماء والسماء، فهو مناسب للهدوء والبرودة، وبقيت تدرجات هذا اللون بين هذين الحدين. (حمدان، ۲۰۰۸م: ٥۱)

وللــون الأزرق مكانــة خاصة فى العبرية وأهلها، فهو لون الــرب يهود، بهذا أصبح هذا اللون مقدســا عند اليهود، وأما لدى الصينيــين فاللون الأزرق رمز للموت. (عمر، ١٩٩٧م: ١٦٤) مـع أن تدرجــات الألوان تعطى دلالات خاصــة، فالأزرق القاتم يدل على الخمول والكســل والهدوء والراحة، كذلک فى التراث فهو مرتبط بالطاعة والولاء والتأمــل والتفكير، وأما الفاتــح فهو يعكس الثقة والبراءة والشــباب، ويوحى بالبحر الهادئ والمزاج المعتدل كما فى المقطع التالى:

حين يكون الحبُّ إناء خزفيّا
أو دورقْ...
حين يكونُ حديثنا تحتَ ضبابَ الخوفِ ووهما ليس يُصَدّقْ:
يسقط عندى العاشق والمعشوقُ
و يخلعُ بحر الحبِ الثوبَ الأزرقْ (السماوى، ١٤١٥ق: ١٥٥)

لم يرد اللون الأزرق فى شعر السماوى إلّا لدلالات إيجابية، توحى بالوقار والسكينة والهدوء والصفاء، كما جاء فى البيت التالى:

خُذى دمى ولترسمى بعضَهُ
وردا على قميصکِ الأزرقِ (المصدر السابق: ١٥٩)

وأيضا يقول:

تسألنى: ما اسمُ التى تغيظنا
بثغرها الضّوئىّ كالياقوتة الحمراء؟
وشرشف الوسادة الزرقاء...
الملاءة الناعمة البيضاء (السماوى، ٢٠١٠م: ١٥٣-١٥٤)

ويقول الشاعر فى رثاء والدته:

مرّة لسعت نحلة جيدَ أمى...
ربما ظنّت نقوش جيدها ورودا زرقاء
لتصنع من رحيقها عَسَلا... (السماوى، ٢٠١٠م: ٦١)

النتيجة

لقد وجد الشاعر العراقى يحيى السماوى طاقات غنية فى اللون لايمكن إغفالها. فاتخذ منه أداة للافصاح عن مشاعره، أو تجسيد أفكاره.

وأهم النتائج التى توصل إليها البحث هو دور الألوان فى المواقف المختلفة ودلالاتها حسب السياق التى ترد فيه، فالأخضر لون الحياة والحركة والسرور؛ والأبيض رمز للصفاء، ونقاء السريرة والسلام؛ والأسود يدل على العدمية والفناء والحزن، وأحيانا إلى الحكمة والرزانة، وقد يدل علي الجمال والطهر والقدسية كالحجر الأسود وشامات المحبوبة؛ والأحمر من أكثر سماته ارتباطه بالدم. فهو لون مخيف نفسيا ومقدس دينيا، وأما عاطفيا فيعتبر لون الحب الملتهب والتفاؤل والقوة والشباب؛ والأصفر لون المرض والانقباض والجفاف؛ والأزرق لون الوقار والسكينة والهدوء والصداقة والحكمة والتفكير.

وممّا توصّلنا له فى هذه الدراسة أن اللون من أهم ما يميز عناصر الصورة عند السماوى، حيث لعبت المفردات اللونية العديد من الوظائف داخل صوره الشعرية، واستطاعت أن تضيف لها قيمة عالية ومذاقا خاصا.

المصادر والمراجع

الأندلسى، ابن عبد ربه. (۱۹۹۵م). العقد الفريد. ج۳. بيروت: دار الفكر.

بدوى، محمد جاهين. (۲۰۱۰م). العشق والاغتراب فى شعر يحيى السماوى. ط۱. دمشق: دار الينابيع.

الثعالبى، أبو منصور عبدالملک أبو محمد. (۲۰۰۱م). فقة اللغة: تحقيق جمال طلبة. بيروت: دار الكتب العلمية.

جواد، فاتن عبدالجبار. (۲۰۰۹م). اللون لعبة سيميائية؛ بحث إجرائى فى تشكيل المعنى الشعرى. عمان: دار مجد لاوى للنشر والتوزيع.

الخطاب، محمد جميل. (۲۰۰۳م). العيون فى الشعر العربى. ط۳. دمشق: مؤسسة علاء الدين للطباعة والتوزيع.

حمدان، أحمد عبدالله محمد. (۲۰۰۸م). دلالات الألوان فى شعر نزار قبانى. رسالة جامعية.

السماوى، يحيى. (۲۰۰۳م). الأفق نافذتى. إديلايد، استراليا.

السماوى، يحيى. (٢٠٠٨م). البكاء على كتف الوطن. دمشق. التكوين.
السماوى، يحيى. (٢٠١٠م). بعيدا عنى .. قريبا منک. ط١. دمشق: دار الينابيع.
السماوى، يحيى. (١٩٩٣م). جرح باتساع الوطن. جدة: الناشر عبد المقصود محمد سعيد خوجة.
السماوى، يحيى. (٢٠١٠م). شاهدة قبرمن رخام الكلمات. ط٢. دمشق: دار التكوين.
السماوى، يحيى. (١٤١٥ق). عيناک لى وطن ومنفى. ط١. جدة: منشورات دار الظاهرى.
السماوى، يحيى. (٢٠٠٦م). قليلك.. لا كثيرهنّ. جدة: منتدى الإثنينية.
السماوى، يحيى. (٢٠١٠م). لماذا تأخرت دهرا. دمشق: دار الينابيع.
السماوى، يحيى. (٢٠٠٨م). مسبحة من خرز الكلمات. دمشق: دار التكوين.
السماوى، يحيى. (٢٠٠٥م). نقوش علي جذع نخلة. سيدنى: منشورات مجلة كلمات.
السماوى، يحيى. (١٩٩٧م). هذه خيمتي... فأين الوطن؟ ط١. ملبورن: مطبوعات Gregory.M.R
السماوى، يحيى. (١٤١٩ق). يا ملح الهوي ياصبر. جدة: صحيفة المدينة.
الصمادى، امتنان عثمان. (٢٠٠١م). شعر سعدى يوسف. ط١. بيروت: المؤسسة العربيّة.
ظاهر، فارس مترى. (١٩٧٩م). الضوء واللون. ط١. بيروت: دار القلم.
عبو، فرج. (١٩٨٢م). علم عناصر اللون. ج٢. ميلانو: دار دكفن.
عبيد، محمد صابر. (٢٠٠٥م). جماليات القصيدة العربية الحديثة. دمشق: منشورات وزارة الثقافة.
عمر، أحمد مختار. (١٩٩٧م). اللغة واللون. ط٢. القاهرة: علام الكتب.
العمـرى، زينـب عبدالعزيز. (١٩٨٩م). اللون فى الشـعر العربى القديم. القاهـرة: مطبعة الأنجلو المصرية.
القرعان، فايز عارف سـليمان. (١٩٨٤م). الوشـم والوشى فى الشـعر الجاهلى. رسالة جامعية. جامعة اليرموک.
كرم، أنطوان غطّاس. (١٩٤٩م). الرمزيّة والأدب العربى الحديث. بيروت: دار الكشّاف.
مختار، أحمد. (١٩٩٧م). الدلالات النفسية والاجتماعية. ط٢. القاهرة: عالم الكتب.
نشوان، حسين. (٢٠٠٤م). «المعجم اللونى فى شعر عزالدين المناصرة». الأردن. مجلة أفكار، تصدر عن وزارة الثقافة، عدد ١٨٩. تموز.
همام، محمد يوسف. (١٩٣٠م). اللون. ط١. القاهرة: مطبعة الاعتماد.

المواقع الإلكترونية

السماوى، يحيى. (٢٠١١م). «عمدينى بنبضک». موقع المثقف. العدد: ١٦٩١. على الرابط التالى:
http://www.almothaqaf.com/index.php/templates/rhuk_milkyway/images/stories/index.php?option=com_content&view=article&id=45308:2011-03-09-12-16-33&catid=35:2009-05-21-01-46-04&Itemid=0

شرتح، عصام. (۲۰۱۱م). «المرتكزات الجماليَّة فی قصائد يحيی السماوی النثريَّة». صحيفة المثقف الإلكترونية، العدد: ۱۸۵۱. الرابط التالی:
http://www.almothaqaf.com/index.php?option=com_content&view=article&id=53321:2011-08-17-12-42-50&catid=34:2009-05-21-01-45-56&Itemid=53

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد الثامن – شتاء ١٣٩١ش/كانون الأول ٢٠١٢م
صص ٣٣ ـ ٥٤

الحريّة الروحيّة فى منظر ميخائيل نعيمه وطرق الوصول إليها

سردار اصلانى*
افسانه خواجه گودرى**

الملخص
الحريّة من أجمل الكلمات فى القاموس البشرىّ وهى بمعنى القدرة على التصرّف بملء الإرادة والاختيار مع صيانة حقوق الناس فى الغرب، وإضافة إلى هذه تضاف حقوق الله والناس فى الإسلام أيضا.والحريّة ضربان: الأول منهما الحريّة الاجتماعيّة، هى أن يكون الإنسان حرّا فى تصرفاته الفرديّة والاجتماعية؛ أى لم يكن الآخرون مانعين فى سيره نحو نموّه وأهدافه عن طريق حَبسه وإجباره أو استثماره أو استخدامه فى الأمور. أما الثانى منهما فالحريّة الروحيّة؛ فمعناها يرجع إلى نفس الإنسان بحيث أن تكون نفسه حرّة من كل القيود السلبية الرادعة. وهناك صلة وثيقة بين الحريّة الروحيّة والحريّة الاجتماعيّة. وعندما يصل الإنسان إلى الحريّة الروحيّة فحينئذ ستحقق له الحريّة الاجتماعيّة. فى المقال هذا، ندرس آراء نعيمه حول الحريّة المثاليّة والطُرق التى سَلْكها تهدى الإنسان المفتّش عن الحريّة إليها فى آثاره فى المنهج الوصفى ـ التحليلى. ونحاول أن نبيّن عوائق الوصول إليها أيضا. والهدف الرئيس لهذه الدراسة كيفية اقتراح نعيمه للوصول إلى الحريّة.

الكلمات الدليلية: ميخائيل نعيمه، الحريّة الروحيّة، المعرفة، الإيمان، الرذائل الأخلاقية.

---

*. جامعة إصفهان، إيران. (أستاذ مساعد). Aslani@fgmui.ac.ir
**. جامعة إصفهان، إيران. (خريجة مرحلة الماجستير).
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. حسن شوندى
تاريخ الوصول: ١٣٩١/١٠/٩هـ. ش تاريخ القبول: ١٣٩١/١١/١هـ. ش

المقدمة

نرى فى رؤية الأدباء والعلماء والفلاسفة تقديم الحريّة بشتّى الطُرق. قد ظهر نعيمه فى العصر الذى يملأ جوّه بالدعوة إلى الحريّة، فطبيعىّ أن نراها عنده أيضا.

والحريّة هى الهدف الأسمى التى تهدفها الكائنات كلّها وفى رأسها الإنسان. وهو يستطيع الوصول إليها عن طريق الوصول إلى معرفة الإنسان نفسه، بحيث توصله إلى معرفة الله، وهذه المعرفة هى الإيمان بعينه، فالمعرفة والإيمان أهمّ طُرق الوصول إلى الحريّة الروحيّة.

نتحدّث فى المقال هذا بعد إشارة عابرة إلى حياة نعيمه وعزلته وآثاره مع الاهتمام بمنزلته السامية، عن أسس الحريّة عنده للوصول إلى هذا المهّم وروادع الوصول إليها. فالمعرفة من أهمّ الطرق فى سبيل الحريّة الروحيّة؛ لأنّه عندما يعرف الإنسان نفسه يحررّها من كلّ القيود. وأمّا الإيمان فهو من أهمّ طرق الوصول إليها أيضا. فنرى عندما يصل الإنسان إلى الإيمان الحقيقى فهو سيحرّر من قيد سائر العبوديّات. بعد ما سبق من القول، فإن هدفنا من اختيار هذا الموضوع هو تعريف الحرية الروحيّة من منظار نعيمه وسُبل الوصول إليها وعلى إثرها مساعدة المجتمع الإنسانى فى معرفة الأزمات الفكرية والاجتماعية، ومساعدتهم للوصول إلى الحريّة الروحيّة، لأنّها مقدمة للحريّة الاجتماعية. والمحور الأساس لهذا المقال هو معرفة رؤية نعيمه عن الحريّة وأساسها عنده واكتشاف طرق الوصول إليها.

خلفيّة البحث

الحرية الروحية من أهمّ الموضوعات التى قد بحثت مرّات كثيرة. فقد دُرست آثار ميخائيل نعيمه فى بعض المواضيع، وطبعت مقالات حول أدبه؛ منها: أطروحة "صلة الأدب بالأخلاق فى آثار ميخائيل نعيمه" لعلى أحمدى نوقشت فى جامعة أصفهان بإشراف الدكتور سردار اصلانى. كما كتبت المقالات الكثيرة حول هذا الأديب وأدبه منها: «آراء ميخائيل نعيمه النقدية» لـ «حسن دادخواه، وسكينه پرهيزگارى»، "فى غربال ميخائيل نعيمه" لـ "حبيب زحلاوى"، و"مقارنة أدبية بين "العقاد" وديوانه و"ميخائيل نعيمه" و"غرباله" تأليف "قاسم مختارى، ومريم بخشنده" و"ميخائيل نعيمه

منهجـــه فى النقد واتجاهه فى الأدب″ لـ ″بـــدوى طبانه″، وأما عن الموضوع هذا فلم نعثر على بحث أو كتاب.

نبذة عن حياة ميخائيل نعيمه وآثاره الأدبية

أطـــلّ ميخائيل نعيمه علـــى هذا العالم فى ســـنة ١٨٨٩م فى قرية بســـكنتا فى لبنان. قام منذ طفولته بكســـب اللغة والأدب والعلم فى شـــتى الفروع. له صلة وثيقة «بنســـيب عريضه» فى رأس مجلّة «الفنون» فراح نعيمه ينشر مقالات فيها، وعندئذ مال إلى جمعيّة «التيوصوفية» الفكرية الفلســـفية واســـتخدم هذه الآراء فى التقمـــص، وميزان الثواب والعقاب والخير والشرّ. وفى سنة ١٩٢٠م أنشئت الرابطة القلمية التى من أهدافها الثورة على الجمود والتقليد والدعوة إلى الإبداع، وفى رأسها «جبران خليل جبران»، وانتخب نعيمه مستشارا لها. ويقول نعيمه فى مقدمة قانون هذه الرابطة: «إن هذه الروح الجديدة التى ترمى الخروج بأدابنا من دور الجمود والتقليد إلى دور الإبتكار فى جميل الأساليب والمعانى، الحريّة فى نظرنا بكل تنشـــيط ومؤازرة، فهى أمل اليوم وركن الغد.» (خفاجى، ١٩٨٦م: ٣٩١) بعد هذه النشاطات الأدبية، اختار لنفسه صومعة فى «الشخروب» لبعده عن فوضى المدنيات. قصـــده من هذه العزلة على حدّ تعبيره: «التأمّل، وغربلة الماضى، وتعريـــة النفس، وفتح كوى الروح لنور اللّه.» (نعيمه، ج٢، ١٩٧١م: ٤٩) فهدفه من هذه العزلة سوى ما قاله نفسه هو التفكير فى حقائق الكون وتزكية النفس ومعرفة اللّه تعالى وهذه كلّها ما قرّبه إلى الحريّة الفردية، فلاشكّ فى أنّه رجل حرّ. وفى إثبات هذا الكلام، جدير أن نشـــير إلى شـــخصيته بأنّه يكـــره الدنيا وظواهرها كالمال، كما يكره الحســـد والبغض والطمع وغيرها من الصفات الرذيلة التى تعرقل وصول الإنسان إلى الحريّة.

وأمـــا حياة نعيمه فى مجـــال الأدب فهى حياة مثمرة قيمّة. له أكثر من ثلاثين مؤلفا فى شـــتى فروع الأدب منها القصّة والمسرحية والأمثال والمراسلة والمقالات الأدبية والنقد الأدبى والنقد الاجتماعى الذى نراها فى ما كتبه:

١. فى فنّ المقالة: زاد المعاد (١٩٣٦م) والبيادر (١٩٤٥م) والأوثان (١٩٤٦م) وصوت العالم (١٩٤٨م) والنّور والدّيجور (١٩٥٠م) وفى مهبّ الرّيح (١٩٥٣م) ودروب (١٩٣٢م) وأبعد من موسكو ومن واشنطن (١٩٧٥م) والمراحل (١٩٣٢م) ومقالات متفرّقة.

۲. فی فــنّ القصص: أكابــر (۱۹٥٦م) ومذكّرات الأرقش (۱۰٤۹م) ولقاء (۱۹٤٦م) ومِــرداد (۱۹٥۲م) واليــوم الأخــير (۱۹٦۳م) ويــا ابــن آدم (۱۹٦۹م) وكان ما كان (۱۹۲۷م) وأبوبطّة (۱۹٥۸م) وهوامش (۱۹٦٥م).

۳. فی فنّ المسرحيّة: الآباء والبنون (۱۹۱۷م) وأيّوب (۱۹٦۷م).

٤. فی فنّ النّقد: الغربال (۱۹۲۳م) وفی الغربال الجديد (۱۹۷۳م).

٥. فی فــنّ السّــيرة والتاريخ: جــبران خليل جبران (۱۹۳٤م) وســبعون (فی ثلاث مجلّدات) (۱۹۷۹م).

٦. فی فنّ المثل: كرم على درب (۱۹٤٦م).

۷. فی فنّ المراسلة: رسائل (۱۹۷٤م).

۸. فی فنّ الشعر: همس الجفون (۱۹٤٥م).

۹. فی فنّ التأمّل: من وحی المسيح (۱۹۷٤م).

وقد عُنيت دار العلم للملايين فی بيروت بنشــر «المجموعة الكاملة» لآثار ميخائيل نعيمــه ما بين (۱۹۷۹م) و(۱۹۸۱م) فی تســعة مجلّدات ضخمــة. (الفاخوری، ۱۹۸٦م: ۳۷۱)

الحريّة الروحيّة عند ميخائيل نعيمه

بســبب اغتراب الأدباء المهجريين وحنينهم واتّصال روحيّتهم الشرقية بمادية الغرب أثر كبير فيما يؤدی إلى القلق الروحی والحيرة النفسية فی نفوسهم، فهذا الأمر دفعهم إلى شتی الفنون: الحرية، الحنين إلى الوطن، الفخر بالشرق والعرب، والتغنی بالله والإنسان، ومعالجة الحياة والموت ووصف الطبيعة، والتســاؤل والتأمل، والحزن والألم. (خفاجی، ۱۹۸٦م: ۳۱٤ـ۳۱۰)

وأمــا الحرية فميخائيل نعيمه كثيرا ما يهتمّ بالحريّة الروحيّة فی آثاره الأدبيّة، وقليلا ما يهتم بالحريّة الاجتماعيّة. ومحور حريّته هو الإنسان، إنه يستطيع أن يكون حرّا وإن يكن فی ســجن خلف الحصون المنيعة. «من أهمّ أهداف الأنبياء هو الحريّة الروحيّة أو بتعبــير آخر تهذيب النفس أی الحريّة الروحيّة» أيضا (مطهری، ۱۳۸٤ش: ٤۰)، من ثمّ

الحريّة التى يهدفها نعيمه حريّة قيّمة سماويّة. إنه أديب رسالى، ورسالته نحو الفضائل الأخلاقية السامية كالحريّة والمعرفة والإيمان ونفى الأخلاق السّيئة. فيعتبر الحريّة الهدف الأفضل للإنسان؛ لأنّه يولد حرّا ليعيش حرّا، كما يقول: «الإنسان للحياة لا للموت. وللمعرفة لا للجهل. وللحريّة لا للعبوديّة.» (نعيمه، مذكرات الأرقش، ١٩٧١م: ٧٦) ففى رأيه الحريّة أولى من العبوديّة وهذه فكرة متجاوبة مع الإسلام وروّاده. ويقول نعيمه فى هذا المجال: «ما ولد الإنسان ليكون رقيقا. وهو أبدا يحلم بالانعتاق من كلّ أنواع الرقّ. وستكون الحريّة نصيبه فى النهاية.» (نعيمه، ١٩٧٥م: ١٨٣)

الحريّة التى يرسمها لنا نعيمه لاتوجد فى دساتير الدول، بل مأوى هذه الحريّة هو قلب الإنسان؛ «وإن الحريّة ليست فى تحطيم حكم وتركيز حكم. بل فى بناء قلب الإنسان وفكره ووجدانه وإرادته بناء لامجال فيه للظلم والاستبداد والاستعباد. فالمجتمع الصالح لايقوم إلا بأفراد صالحين. مثلما لايقوم البناء الجميل إلا بحجارة جميلة. والعدل والحرية لاينبعان من القانون، بل من القلب والفكر اللذين هما مصدر كلّ خير وشرّ. فمن شاء أن يبنى للإنسان عالما يسوده العدل وتظلّله الحريّة عليه أن يبنيه أوّلا وآخرا فى قلب الإنسان وفكره.» (نعيمه، دُروب ١٩٧١م: ٥٢ـ٥١) فليس فى اختيار أى قانون أو دولة أو حكم أن يحدّد الحريّة بل اختيار هذا التحديد بيد القلب وصفاء روحه وخلوصه وعدالته. كما يقول: «علّمتنى الحريّة أن أطلبها فى روحى لاضمن سياجات الناس. وأفهمتنى أن أفقر الناس أكثرهم سياجات وأشدّهم عبوديّة مَن ظنّ أن فى وسعه أن يستعبد سِواه وأضعف الممالک أوفرها جنودا وأضخمها أساطيل. وأذلّ الأمم أمّة تتوهّم أن فى طاقة أمّة أخرى أن تسلبها أو أن تهبها الحريّة.» (نعيمه، زاد المعاد، ١٩٧٢م: ٢٦) فالحريّة التى يعتقد بها بعيدة عن القيود والحدود من ثم تختلف حريّته عن الحريّة التى يحتاج إليها المجتمع الإنسانى وهى تشمل بعض الحدود والقيود. أمّا نعيمه فاعتقد بالحريّة المطلقة التى نستطيع أن نقول ستحقق فى عالم الخيال لا فى عالم الواقع، فحريّة نعيمه حريّة مثاليّة فى عالم الخيال لا عالم الواقع.

وهكذا خلق الإنسان مختارا حرا فى أدب نعيمه، بمعنى «أنه أعطى فكرا وإرادة. فليس الإنسان فى أعماله كالحجر تدحرجه فيتدحرج ويسقط متأثرا بجاذبية الأرض

دون أن تكون له أية إرادة، أو كالنبات ليس له إلا طريق واحد فبمجرد توافر شــروط معينــة ينمو بالشــكل المعتاد. أو كالحيــوان الذى يؤدى أعماله بتأثــير غريزى، كلّا إن الإنســان يجد نفســه دائما على مفترق طرق ليختار منها أيها شــاء بملء حريته ووفق مشــيئة ونوعية تفكيره وليس مجبورا على ســلوك أحدها لاغير وإنما الذى يعين أحد الطرق هو أسلوب فكره واختياره.» (المطهرى، ١٤٠٤ق: ٥٧)

طرق الوصول إلى الحريّة الروحية فى أدب نعيمه

الف) المعرفة

من الأهداف السامية التى يطلبها الإنسان هى الوصول إلى قمّة الحريّة، ولها طريق وهى "المعرفة" كما يرى نعيمه: «أن الحريّة لاتكون إلا بالمعرفة.» (نعيمه، النور والديجور، ١٩٧٣م: ٤١) فعندما يعرف الإنســان كلّ شىء فهو يكون سيّد ما يعرفه فعندئذٍ هو حرّ ولايحتاج إلى معرفة شــىء، كما صرّح نفســه "أنا طالب معرفة" فواضح أنّه يطلب من وراء هذه المعرفة الحريّة. لاحظنا خلال ســيرنا فى آثار نعيمه، إنه يحارب نفســه محاربة للوصول إلى المعرفة والحقيقة.

يعتبر نعيمه غاية عمر الإنسان هو الوصول إلى ذروة المعرفة. التى «لاتنال فى مدرسة أو مدارس. ولا فى فسحة معلومة من العمر. لا ولا فى عمر واحد. بل نحن نلتقطها ــإذا عرفنــا كيف نلتقطهاــ فى كلّ لحظة من وجودناــ فى اليقظة والمنام، فى الوطن والغربة، فى الحياة والموت.» (نعيمه، زاد المعاد، ١٩٧٢م: ٤٧)

معرفة النفس أســاس للمعــارف الأخرى؛ لايزال يدعو نعيمه إلى محاســبة النفس وتطهيرهــا، وهــى من أهم الطرق التى اتّخذها للغلبة علــى موانع الحياة وغربلة ماضيه وزواله الشــهوات والرذائل. عندما يسيطر الإنسان على نفسه يستطيع أن يعرفها معرفة كاملة وعندئذ تفتح له أبواب معرفة هذا العالم وخالقه. يبدأ كل شــىء بنفس الإنســان. عندما يعرف الإنســان نفســه سيجد فيها كلّ شىء، وكلّ إنســان. عندما يفوز الإنسان بالخوض فى خفايا نفســه يجد مفتاح أزماته فى عالمه الخارجىّ. يقول ســقراط: "اعرف نفســك"؛ فيذهب نعيمه عندما الإنسان يسأل نفســه "مَن أنا؟"، فى الحقيقة، جوابه على

هذا السؤال تقدمة لمعرفة القصوى أو بتعبير آخر هو معرفة الكون.

وستحقق معرفة "أنا" بالغوض فى التفكير والتأمّل العميق. يرى هذا الأديب عمر الإنسان فرصة لِكسب المعرفة التى تؤدى إلى الثروة والمجد والعزّة. وإن عزّة نفسه لتأبى عليه أن يكون نكرة. فَويل ألف ويل على النفس التى تكون نكرة غير معرفة. بين الحريّة والمعرفة صلة وثيقة بحيث عندما يسلک الإنسان طريق المعرفة ففى النهاية يصل إلى الحريّة، وعندما يقطع الإنسان طريق الحريّة فيستطيع الوصول إلى المعرفة، فالحريّة والمعرفة رفيقان متلازمان، «المعرفة هى الطريق المؤدى إلى الحريّة. فحيث لامعرفة لاحريّة وحيث لاحريّة لامعرفة» (نعيمه، فى مهب الريح، ١٩٧٢م: ٧٣ـ٧٢)، إذ مبدأ الحريّة هو المعرفة والمعرفة الكاملة هى عين الحريّة. إنه يعتقد: «المعرفة وحدها المعرفة الشاملة، الكاملة هى الحريّة. والحريّة وحدها هى المعرفة. أما بعض المعرفة وبعض الحريّة فضرب من العبوديّة الغنيّة أبدا بالأزمات والمشكلات والنزعات ومختلف صنوف الويلات. والحريّة منها براء.» (نعيمه، اليوم الأخير، ١٩٧٢م: ١٣٢ـ١٣١)

إنه يقترح لكسب المعرفة طريقين: أحدهما طويل ومتعرّج وشائک جدّا. ولكنّ فى منعطفاته وبين أشواكه من يدفع المناظر والرياحين ما بدفع السائر فيه على السيّر أبعد فأبعد. فلاينتهى إلى المعرفة. بل ينتهى إلى الموت. ذلكما هو طريق معرفة الخير والشر. إنّه طريق مسدود. إلا أنّه، بالنتيجة، يؤدّى إلى المعرفة عندما يقنط منه السائر فيه فيعود يفتّش عن الطريق الآخر. وأنا أحذّركما منه لأنكما، إن سلكتماه، فسيكون اتكالكما على نفسيكما لا عليّ. أمّا الطريق الثانى فأقصر من الأوّل بكثير. وليس فيه من المغريات مثل ما فى الأوّل. والذى يسلكه لايتّكل على نفسه بل عليّ. لذلک كان سلوكه أشقّ من سلوک الأوّل. لأنّه ينطوى على التنازل عن "أنا" الموهومة التى على هديها يسير سالک الطريق الأوّل فلايزداد ضلال فوق ضلال. وإنى لأعلم أنكما ستختارون الطريق الأوّل؛ لأنّه يبدو أكثر إغراء من الثانى بما يثيره من اعتزاز فى نفسيكما باستقلال ذاتكما عن ذاتى وباتكالكما على نفسيكما لاعليّ.» (نعيمه، يا ابن آدم، ١٩٧٣م: ١٧٥ـ١٧٤)

فى رأى نعيمه، عندما يتعلم الإنسان كيف يعاشر الناس ويعيش معهم دون أيّة هواجس فعندئذ يكشف له أوّل الطريق إلى المعرفة.

إنه يرى عندما يخضع الإنسان للمعرفة ويستسلم لها فهذا الخضوع دالٌّ على حريّته وعدم عبوديّته. وعندما يصل إلى المعرفة والفهم فعندئذ يشعر بالحريّة القيّمة التى تكون «ثمــرة نادرة تنبت على شــجره نادرة تدعى الفهم.» (نعيمه، كــرم على درب، ١٩٧٢م: ١٠٤) كلّ من ســار على الدرب وصل، فلانجد صَرح الحريّة دون المعرفة، ولانجد صرح المعرفة خالٍ من الحريّة. نعيمه يحبّ نفســه حبّــا كثيرا لأنّه يحبّ الحياة وفى رأيه لاقيمة للحيــاة إلا بما تشــتمل من الطموح إلــى المعرفة والحريّة والخير والعــدل والجمال. إذ الحريّــة هذه تعطى الحياة معنى. فالحياة دونها هى ســجن مظلــم. «أن الحكيم لايعرف للحيــاة غير معنىً واحد. وذلک معنى الحريّة. فحيــث لاحريّة لاحياة. وكلّ ما يحدّ من حريّة الحكيم هو موت له.» (نعيمه، صوت العالم، ١٩٧٣م: ٨٠) فالإنسان لايزال يبحث عــن حيــاة بعيدة عن الحرب، فلهذه الحياة طريق وهى الحريّــة، وفى رأيه، الحريّة روح الحياة، فالحياة بغير الحريّة كالجســد دون الروح: «أنّنا لاننفکّ نتشدّق بالحريّة وبالسلم إذ نحن نقيّد الإنســان بالسلاســل فندفعه دفعا على الحرب. لأنّ الإنسان لايتعشّق شيئا تعشُّقه للحياة. والحياة بغير حريّة كالجسد بغير روح.» (نعيمه، ج٣، ١٩٧١م: ١٤٨)

يجــب على الذى يهدف الحريّــة أن تكون له إرادة الحــرّ؛ لأن الإرادة التى لم تكن الحرّ وقد تكون فى قيد الشــهوات والأهواء؛ ولاتســتطيع أن تهدف الحريّة وتصل إليها، «لاتكون الحريّة بغير إرادة الحرّ.» (نعيمه، صوت العالم، ١٩٧٣م: ٨٤) الإنسان ذو عقل وشعور فهو يستطيع عن طريق هذا السلاح الحاد اختيار أفضل الطريق من الطرق التى تجعل أمامه فى سبيل كماله وحياته المثلى.

الحريّة أفضل الآمال وأسمى الطموحات التى يتمنّى بها الإنسان، مَن يتذوّق الحريّة يوما يتذوّق الألوهة. «والألوهة تعنى معرفة كلّ شــىء والقدرة على كلّ شىء» (نعيمه، النور والديجور، ١٩٧٣م: ٩٩)، فعندما يجد الإنسان طريقه إلى النفس يجد طريقه إلى الله أيضا. فمعرفة النفس تؤدى إلى معرفة الله. الذى يملک على نفسه جدير بتاج الحريّة التى من ثمرتها الطمأنية والهدوء. وهكذا الاعتقاد بالله لايبعد الحريّة عن الإنســان بل يرتقى روح الحريّة فى الإنسان، فى الحقيقة، عندما يكون الإنسان حرّا يستطيع اختيار الله وهذا الاعتقاد والاختيار يُســاوى الحريّة دون أىّ جبر. يقول نعيمه: «غاية [الإنســان] من

وجوده معرفة نفســه. ومعرفته لنفسه تعنى معرفته الله. ومعرفته الله تعنى معرفة كلّ شىء. ومعرفته لكلّ شــىء تعنى القدرة على كلّ شــىء والإنعتاق من كلّ قيد وحدّ.» (نعيمه، صــوت العــالم، ١٩٧٣م: ١٤٤ـ١٤٣) إنه يرى معرفة الله فى الإنســان هى نقطة الدائرة مــن الحياة. عندما يصل الإنســان إلى الحريّة والمعرفة يســتطيع أن ينمو ويتقدّم. وكما أشرنا سابقا؛ هذه الهدف الأعلى فى حياة الإنسان لاغير، قال الله تعالى: ﴿قَدْ أَفْلَحَ مَنْ زَكَّاهَا وَقَدْ خَابَ مَنْ دَسَّاهَا﴾ (الشمس: ٩ـ١٠) كما يعتقد نعيمه: «هدف الإنسانيّة من وجودها هو معرفة كل شــىء والقدرة على كلّ شــىء» (نعيمه، صوت العالم، ١٩٧٣م: ٤١)، فتزكية النفس وتهذيبها تدفع الإنسان إلى معرفة الله.

وهكذا المعرفة والوعى طريقان إلى الحرية الكاملة فجدير بالإنسان أن يزيل ضباب الجهل والشک عن آفاق نفسه ويسير فى سبيل المعرفة المؤدية إلى الحريّة المثلى.

ب) الإيمان

قطــعُ طريق الحريّة صعب جدّا، فالذى يســلک هذا الطريــق الموحش يحارب فيه الأهواء التى خيَّمت على قلبه ويساعده فى هذه الحرب سلاح الإيمان لأنّه أقوى من كلّ ســلاح حديدىّ وأقطع منه، كما يقول نعيمه فى هذا الإطار: «إن ســالک ذلک الطريق ليشعر بأنّه أقوى من الزعازع والزلازل. وهو المحارب الذى لاينام على الضيم ولاتُفَلّ له عزيمة. أمّا أعداؤه فليســوا من لحم ودم. إنّهم الشهوات السّود التى تخيّم على قلبه. فهو، إذ يســعى إلى الحياة والحرية، لايعتمد فى الدفاع عنهما على ســلاح من الحديد والنار؛ لأنّــه يعلم أن الحديد يفلّه الحديد، والنار تأكلها النارة ولكنه يتســلّح بالإيمان الذى هو أقــوى من النار وأمضــى من الحديد بما لايُقاس. ومن كان ذلک شــأنه من حياته كان ثابتــا فى الزمان والمكان وثبوت الحيــاة» (نعيمه، فى مهب الريح، ١٩٧٢م: ٣٢)، فالذى يتســلّح بالحريّــة له قوة لاتصاب بالتغيــير والزوال. وهذا الإيمان هــو الهبة التى تعطى الإنسان لمحاربته النفس وظلمتها وآماله الكاذبة الواهية. عقل الإنسان وإرسال الأنبياء والكتب الســماوية كلّها يدّل على الاختيار وإرادة الحرّ التى أعطاها الله الإنســانَ كما تدّل هذه الآية على هذا المهمّ: ﴿لَوْشَآءَ اللّٰهُ لَجَمَعَهُمْ عَلَى الهُدى﴾ (الأنعام: ٣٥) فالإيمان

مقدمة الحريّة ودون الإيمان لانرى لونا من الحريّة والذى يكون حرّا لايُصاب بالعبوديّة وبالعكس الذى الذى يعبد ما فى قلبه مِن الأهواء ليس بحرّ.

«إنّ المؤمن يستطيع كلّ شىء، هذا كلام لا وشى فيه ولاتنميق. وهو أبعد ما يكون عن المبالغة. إنّه الحقيقة العارية، السافرة. فالإيمان هو الكنز الذى إذا اكتشفه الإنسان فى قلبه بات فى غنىً عن كنوز الأرض كلّها، وباتت له القدرة على التحكّم بالطبيعة وبجسده الذى هو بعض من الطبيعة.» (نعيمه، من وحى المسيح، ١٩٧٢م: ١٧٨) فكل من يتسلّح قلبه بسلاح الإيمان فهو لايحتاج إلى تعلّقات الدنيا؛ لأنّ هذا القلب المؤمن هو الحرّ فلايحتاج إلى كنوز الأرض، والقلب الذى يشعر بالإيمان لقلب تنهار من حوله الشدائد، ولاينهار بالشدائد. فالإيمان الحىّ النابض هو المعجزة الكبرى التى يوصل الإنسان إلى الحريّة.

أنواع هذا الإيمان عند نعيمه نوعان: الإيمان الأعمى، وهو الإيمان الذى يبعثه الخوف فى نفس المؤمن ويثرثر به اللسان, ولايمسّ شغاف القلب وهو أضعف الإيمان. ولكنّه خير من اللاإيمان. يرى نعيمه أنّ الخوف والإيمان نقيضان اللذان لايجتمعان. أمّا الإيمان المبصر فهو حصيل التأمّل العميق فى بحر الحياة اللامتناهى. ومن شأن مثل ذلک التأمّل أن يبصر قلب الإنسان يفتحه أمام النوايا الطاهرة فتملأه محبة وخير وسخاء وأن يفتح فكره لمعجزاتها فتملأه دهشة. والإيمان الأعمى فى الواقع عدوّ الإيمان ومواهب الإنسان. إنّه إيمان الشفاة دون القلوب. كل إيمان لاتقدم على الوعى والمحبّة هو تخدير للإيمان والإيمان المخدّر هو أشّد خطرا على الناس من العقل والمخدّر والضمير المخدّر (المصدر نفسه: ١٧٥)، فكثيرا ما يستحسن نعيمه الإيمان المبصر على الإيمان الأعمى لأنه مساعد الإنسان فى سبيل المعرفة إلى الحريّة وهذا الإيمان هو السلاح القوى الذى لم يزل ولايزال مستسلما أمام الدهر.

والزمان الذى يسلّح بالإيمان لايفقد حريّته الروحيّة ولايسيطر عليه أىّ خوف إلّا خوف الله. فالإنسان المؤمن هو الإنسان الحرّ بمعنى الحقيقى للكلمة، «مَن كان أسير الله كان حرّا من غير شک.» (نعيمه، ١٩٧٥م: ٢٢٨) فليس جدير بالإنسان أن يكون عبدا لأحد إلا الله وهى الحريّة نفسهما. وأما المحبّة فهى طريق الوصول إلى هذا الإيمان

عنــد نعيمه؛ كما يقول: «لا الإيمان يقوم بغير المحبّة. ولا المحبّة تقوم بغير الإيمان. فكأنهما التوأمــان المتلاصقان لاحيــاة للواحد إلّا فى حياة الآخر.» (نعيمه، من وحى المســيح، ١٩٧٢م: ١٨٤)

وفى النهاية نشــير إلى الإيمان الذى يدعو إليه نعيمه، فهو غير الرهب والفقر وقبول الذلّة والهوان بل هو القدرة والشــجاعة والكنز الروحى، كما يقول: أمّا "الإيمان" الذى دعــوت إلى اســتعادته والاعتصام به فهو غير الخنوع والاستســلام والخوف والقناعة بالذّل والفقر والمسكنة. إنّه القدرة التى تدرک حدود العقل فتتخطاها إلى حيث تتكشّف الحياة عن ثروات روحيّة أين منها ثروات الذهب الأصفر والأبيض والأسود؟» (نعيمه، ج٢، ١٩٧١م: ٢٠٠)

عوائق الوصول إلى الحريّة

لكل إنســان هدف فى حياته, ولاتخلو الأهداف من الصعوبات والموانع مهما كانت ســهلة، فعندما يقصد الإنسان الحريّة كالهدف الأفضل فى حياته, فهذا الهدف ليس بعيدا عن المشقّات والموانع. إنّنا بعد دراسة آثار نعيمه استخرجنا هذه الموانع فى سبيل الحريّة وقبل أن نقوم بها، نقول مادام الإنسان يعيش فى حاجات جسده وهى تتكاثر باستمرار، فهو عبد لحاجاته بعيد عن الحرية. عندما صار الإنسان أسير الدنيا وظواهرها الكاذبة فيبتعــد عن هدفــه الحريّة، فيرى نعيمه: «من خدم الدنيا لا لأجل الحقّ بل طمعا بما فيه مــن ملذّات أصبح عبيدا ذليلا لها وظلّ بعيــدا عن حريّة الحقّ» (نعيمه، فى مهب الريح، ١٩٧٢م: ٢٦)، فخادم الدنيا عبد لها بعيد عن طريق الحريّة.

العوائق الرئيسة فى سبيل الحريّة

الشهوات الخمس

يقول نعيمه: «من زمان دفنتُ خمســا من شــهواتى: شهوة الســلطان، وشهوة الغنى، وشــهوة النساء، وشهوة الشهرة، وشهوة الخلود» (نعيمه، كرم على درب، ١٩٧٢م: ٧٦)؛ وأمّا شــهوة الخلود فلايستطيع أحد السيطرة عليها. وهذه الشهوة هى عامل النشاطات والحركات فيهم. ومن هذا المنظر هذه الشــهوة من الصفات الحســنة وحتى تستطيع أن

توصل الإنسان إلى الحريّة فى حياته فلاتعدّ من الموانع. وأمّا شهوات الأربع الباقية:

الف) شهوة السلطان

يعدّها نعيمه من الصفات الرذيلة التى تمنع الإنسان من الوصول إلى الحريّة خاصّة الذين يتنافسون ويتخاصمون للوصول إليها بطرق غير الصحيحة والوسائل الشيطانيّة كالجدال والقتال وضروب الخداع والكذب والنفاق. فعلى الإنسان أن لايعتنى بالجاه والثروة والسلطة ومغرياتها لأنّ الذى يحرص الوصول عليها فهو إنسان مسجون.

ينتقد نعيمه جهل العالم وعدم فهمه، فالعلم يسعى بإخفاء هذا الجهل وعدم الفهم عن طريق السلطة الواهية الكاذبة؛ السلطة التى لاتنفكّ تبرم معاهدات الهجوم والدفاع مع القوّة الزائفة. والاثنتان معا تسلّمان قيادتهما إلى الرعب والخوف. هكذا سير السلطة فى العالم, وهذا سبب دفع الجزية فى العالم بسبب الجهل، فيرفض السلطة العالمية وأصحابها لأنّهم وأعمالهم مانع فى طريق المعرفة والحريّة والعدالة. وفى النهاية نشير إلى صلة نعيمه بالسياسة كما يقول نفسه: «بينى وبين السياسة يا صاحبى مثل ما بين الزيت والماء وإذا أنا ربحت النيابة والوزارة خسرت نفسى، وهدمت فى لحظة ما بنيته فى سنين. ونفسى أعزّ لدىّ من أىّ منصب سياسى. والذى بنيته أحبّ إلى قلبى وأجمل فى عينى من أن أضحيّه فى سبيل نيابة أو وزارة.» (نعيمه، ج٣، ١٩٧١م: ٩٠)

ب) شهوة الغنى

الحرص ينشأ من حبّ الجسم فيدفع الإنسان نحو الحيوانيّة لأنّ الحريص هو كالشيطان. الحرص والطمع فى أمور الدنيا وحبّ الثروة فوق رفع الحاجات الضروريّة حاجز أمام الوصول إلى الحريّة كما يقول نعيمه: «خازن المال خزانته فارغة.» (نعيمه، كرم على درب، ١٩٧٢م: ٤٥) المال فى رأيه عدوّ ما من صداقته بدّ. ذلک لأنّنا خلقنا حولنا جوابات فيه المال ذا سلطان لايدانيه أىّ سلطان. فعندما يحرّر الإنسان من سجن المال والثروة فعندئذ يستطيع أن يجد الله فى نفسه ويعرفه وهذه المعرفة توصله إلى الحريّة.

نعيمه يخاف من المال، لأنّه خالق الحروب والنزاع، كما يعتقد أن الذى يغرق فى المال والثروة يفسد ضميره ويزيل صفاته الحسنة الكريمة فى ذاته. الذى يغوص فى الغنى

والثــروة يجعل المال معبوده الذى لايقبل شــريكا فى عبادتــه فهكذا كلّ ما فى العالم من الغذاء، والماء، والثوب، والدواء والنور والهواء وســائر حاجات الإنســان كلّها مخلوق المال لاشيء آخر. إنه يرى أن «المال شحيح بخيل أكثر ممّا تصوّره فى الأرض.» ويقول: «أنّــنى ما تعبدّت يوما للفلس، ولا مكّنته من قلبى وفكرى، ومن زمام حياتى. بل كنت، وما برحت، أقنع بما يأتينى منه "جزاء" عمل أعمله ولاأخجل به أقمته لها فى نهاية ذلک الطريــق. إمّــا إن تكون لى ثروة طائلة فأمر ما تمنيتــه فى أىّ بالأدران والرزايا، إلا إذا طهرّته نيّة صالحة وعمل صالح.» (نعيمه، ج٣، ١٩٧١م: ٩١)

بالنظــر إلى هذه الرؤية لنعيمه فى المال والثروة، يعتقد: «الفقر ليس عارا, وإنما العار فى الذّل والاســتكانة للفقر. والفقر دون الذلّ والاســتكانة أعظم مدرســة فى الأرض.» (نعيمــه، ١٩٩٣م: ١٠٩) إنه يــرى «زوال النعمة بعض من دوامهــا.» (نعيمه، كرم على درب، ١٩٧٢م: ٨٩) لأنّ النعمة والثروة عدوّ نفس الإنسان عندما لم يستحسن الإنسان استعمالهما. جدير بالإشارة إلى قناعته فى حياته الساذجة البعيدة غير المخدوعة لمظاهر الدنيــا عندما يقول: «فقدت محفظة نقــودى, فقال لى قائل: لعلّها هى التى فقدتک حالما اهتدت إلى من هو أحق منکَ.» (المصدر نفسه: ١١٦) «حيث يكون كنزک يكون قلبک. لذلک إذا شــئتَ أن لايذهب قلبــک بذهاب كنزک فلاتكنز لک مــا هو عرضة للتلّف والضياع: «لاتكنزوا لأنفســكم كنوزا فى الأرض حيث يرعى الســوس والعثّ وينقب اللصوص فيسرقون. بل اكنزوا لأنفسكم كنوزا فى السماء حيث لايرعى السوس والعثّ ولاينقب اللصوص فيسرقوا.» (نعيمه، من وحى المسيح، ١٩٧٢م: ٨٧)

فى خاتمــه هذا البحث نقدّم الــكلام القيمّ الذى ورد فى نهج البلاغة فى رفض ظواهر الدنيــا الزائلة: «لاتجزعوا مِن ضَرّائها وبؤســها، فإنّ عزّها وفخرهــا إلى انقطاع، وإنّ زينتها ونعيمها إلى زوالٍ، وضرّاءها وبوســها إلى نفــاد، وكلُّ مدة فيها إلى انتهاء، وكلُّ حَــىّ فيها إلى فناء.» (الإمام على (ع)، خ٩٩: ١٦٥) فملذّات الدنيا ليســت إلا ظواهر خادعة فيجب علينا نبتعدها ولانجعل أنفسنا أسيرها.

ج) شهوة النساء

هذه الشــهوة ميل فطرى فى وجود الإنســان وعندما تحقّق فى إطار العرف والشرف

شــىء جيّد، أما عندما لايتوجّه الإنسان بهذا الإطار ويهدف شهوة النساء بقصد المتعة فعندئذٍ هو أسيرها ويكون فى قيد أميال نفسه الرذيلة فينحرف عن طريق الحريّة. «وأمّا الشــهوة الجنســية فقد تحوّلت بالموت إلى شــىء جميل جدّا ــإلى زنبقة بيضاء، هيفاء» يرمــز بها نعيمه إلــى العفّة (نعيمه، ج٣، ١٩٧١م: ٨٩)، فالعفة هى أســاس الحبّ ودرع لها، والخضوع أمام هذه الشــهوة يقتل الحبّ العفيف. فى رأيه العلاقات الجنســيه مصدر المشكلات والأزمات فى العالم. إنه يقترح بالرجل أن يعرف قلب المرأة وقيمتها، فعندئذٍ يســتطيع أن يعرف قلبه ويقول له: «الرجل الذى لايحاســب نفســه أدّق الحســاب عن علاقاته بالمرأة تحاسبه الحياة أقسى الحســاب عن استهتاره بمقدّساتها، وتدنيسه الإناء الطاهر الذى اختارته مســتودعا ومرخما لبذارها.» (نعيمه، ج١، ١٩٧١م: ٢٧٣) أعنف الشــهوات عنده هو شهوة النســاء لأنّ الذى تسيطر هذه الشهوة السوداء على قلبه فهو ليس بحرّ؛ لأن قلبه وروحه فى أسر هذه الرذيلة. إنه يعتقد أن الزواج «ليس تزاوج أفكار وقلــوب فقط. بل تزاوج أجســاد كذلک. وأقرب الزواج إلى الســعادة ما ارتكز على تجاذب فكرىّ وقلبىّ وجســدىّ، لاعلى واحد من هذه فقــط...» (نعيمه، ج٢، ١٩٧١م: ٣١٧) فعندما يخلو قلب الإنسان من هذه الشهوة، فهو يستطيع أن يسير فى طريق الحريّة.

د) شهوة الشهرة

نعيمه لم يكن رجلا سياسيا أو اقتصاديا بل كان أديبا كاتبا عاش حياة ساذجة بعيدة عن الإكثار فى حاجات العيش وإن طلب الشهرة فى حياته فهو فى مجال حياته الأدبيّة, ولكن هذه الحياة ليســت بمجرّد كســب الشهرة فقط، كما يقول نفسه: «أمّا شهوة الشهرة فقــد كان لها فى أوّل عهدى بالكتابة مركز الموجّه الأوّل والقائد الأعلى أقرانى يلازمنى بشكل عنيف، فلا أجرؤ على البوح به لأحد فى الناصرة. وتبلور وتركّز فى السنوات التى أمضيتها طالبا فى روسيّا. ... ولم يبقَ شکّ عندى أن الميدان الذى كان يغرينى أن أكسب فيه شهرتى هو ميدان الأدب وحده. (نعيمه، ج٣، ١٩٧١م: ٩١)

إن الشــهرة عندما تُطلَب طلبا كثيرا تتبدّل مانعا فى سبيل حياة الإنسان لأنّها تدفعه نحو الأســر فى ســجنها. فيذهب أن الشهرة شىء له زوال. فليست الشهرة شيئا أن يحبّها

الإنســـان حبّـــا كثيرا؛ لأنّه يمكن زوالهـــا فى كل دقيقة وكل ثانية. يقـــول نعيمه فى كلامه القصـــار: «الكبرياء والذلّ توأمان متلاصقان» (نعيمـــه، كرم على درب، ١٩٧٢م: ٢٠)، فالذى يغرق فى بحر الشـــهرة دون شـــكّ يُصـــاب بأمواج الغرور والتكـــبرّ وفى النهاية يصاب بالذلة والهوان وموت الروح بيد هذه الشـــهرة القاتلة. والذى كان أســـيرا فى يد هذه الشهوات ليس إنسانا حرّا لأنّه بعيد عن الفضائل الأخلاقيّة، كما يقول أحمد أمين: إن شـــهوات النفس غير متناهية فإذا أعطاها المراد من شـــهوات وقتها فيصير الإنسان أسير الشهوات لاتنقضى وعبد هوى لاينتهى، ومن كان بهذه الحال لم يرج له صلاح، ولم يوجد فيه فضل. (أمين، ١٩٦٩م: ٢١٣ـ٢١٢) فأفضل الطريق فى حياة الإنسان أن يهتم بهذه الشـــهوات فى حدود المعقول وفى إطار الأخلاق. ومحاربته أهواء النفس تؤدى إلى اقترابه من الســـلام والأمنية. وفى نهاية هذا البحث نشير إلى هذا الكلام: «ضابط نفسه كراكب الفرس الذلول يقصد حيث أراد فيوجهها كما يشاء، ومن لم يضبط نفسه كراكب الصعبة، لايسـّـيرها كما يهوى، ولايصل إلى غرضه بالســـير كما تهوى؛ فى ضبط النفس حفظ الصحة وطمأنينة العقل والســـعادة والحرية وسلطان كسلطان القائد على جنده أو الربان الماهر على سفينته.» (أمين، ١٩٦٩م: ٢١٩)

وبعد التطرق إلى هذه الشهوات نذكر بعض الصفات الرذيلة التى تعرقل الإنسان فى سبيل وصوله إلى ذروة الحريّة:

الحسد

الحسد هو الصفة السيّئة التى يغطّى قلب الإنسان ويبعده عن الصفاء والصداقة كما روى عن النبى (ص): "الحسد يأكل الحسنات كما تأكل النار الحطب". يعتقد نعيمه هذه الرذيلة الأخلاقية بداية للرذائل الأخرى كالغضب والغرور والظلم والكثير من الصفات السيّئة التى أشدّها الغضب. وأما كلامه القيمّ حول هذه الرذيلة فإن «للحسود ألف عين. ولكن فى كلّ عين ألف جمرة» (نعيمه، كرم على درب، ١٩٧٢م: ٤١)، فهو ينهى الحســـود عن الحســـد؛ لأنّه النار المشـــتعلة التى تحترق صاحبه قبل أىّ شخص. هذه الرذيلة مانع فى سبيل الحريّة والمعرفة والإيمان الحقيقى وسبب الجدال بين الناس. إنه فى الحقيقة يمنع الإنسان أن يكون حرّا لأنّه فى قيد حسده الذى يؤذية؛ فلايستطيع أن يكون حرّا.

الجهل

الجهــل هو عدوّ قویّ أمام الحریّة، «حیــث یکون الجهل لایمکن للحریّة أن تکون.» (نعیمه، الآباء والبنون، ١٩٧٢م: ١٣١) کما أشــرنا سابقا أن المعرفة طریق الوصول إلی الحریّة ولکن عندما لایعرف الإنســان نفســه، لن یعرف خالقــه الله وعندئذ هذا الجهل مانع أمام سیره فی سبیل الحریّة وعندما یحارب الإنسان هذا الجهل ویعرف الله یستطیع أن یتحــرّر. الجهــل ـ لو عرفه صاحبه. هــو الطریق إلی المعرفة، فالجهــل مانع الحریّة ومحاربته طریــق الوصول إلی الحریّة. یعتد نعیمه الجهل رذیلة تثیر نار الغضب والتکبّر والغــرور، کما قال الله تعالی: ﴿وَلا تُصَعِّرْ خَــدَّکَ لِلناسِ وَلا تَمْشَ فِی الأَرْضِ مَرَحاً اِنَّ اللهَ لایُحِــب کُلَّ مُختــالٍ فَخوُرٍ﴾ (لقمــان: ١٨) فالتکبّر من الصفات الســیئة التی یهلک الإنســان ویظلم قلبه کما نری هذا الأثر الســوء منذ بدایة خلق الإنســان عندما تکبّر إبلیس ولم یسجد أمام آدم فأصاب بدعاء الناس علیه، کما قال الله: ﴿وَإِذْ قُلْنا لِلْمَلائِکَةِ إسْجُدُوا لِآدَمُ فَسَجَدُوا إلّا اِبْلیسَ أَبی وَاسْتَکْبَرَ وَکانَ مِنَ الکافِرینَ﴾ (البقرة: ٣٤) فعلی الإنسان أن یهرب من الجهل لا من الجاهل فیذهب نعیمه أمام الجاهل مذهب التساهل ویوصی الإنســان بمداراة مع الجاهل. عندما یقــول: «لاتهربوا من الجاهل واهربوا من الجهل. لأنّکم عندما تهربون من الجاهل لاتهربون إلا من أنفسکم. أما هربکم من الجهل فهــو اقتراب من المعرفة.» (نعیمه، زاد المعــاد، ١٩٧٢م: ٥٩) الجهل عامل إثارة النزاع والحرب، والاختلاف والظلم، بینما دون الجهل، یعیش الإنسان فی عالم السّلم والتفاهم والصداقة، إنه یری أن «قلبا جاهلا لقلب مزدوج. والقلب المزدوج یخلق عالما مزدوجا. والعالم المزدوج یولّد أبدا نزاعا وحروبا. بینما القلب الفاهم قلب موحّد. والقلب الموحّد یخلــق عالمــا موحّدا ـ والعالم الموحّد عالم ســلم أبدی. إذ لابــدّ للحرب من خصمین.» (نعیمــه، ١٩٧٥م: ٢٣٣ـ٢٣٢)، فالجهــل عامل القلب المزدوج غــیر الموحّد الذی یقود الإنسان إلی شفیر الهلاک. الذی یکون جاهلا سیکون أسیر القلق والخوف والنزاع وفی النهایة الموت, وهذه کلّها لیست إلّا ثمار الجهل.

إن الجهل منشــأ الکثیر من الأمراض الاجتماعیة، واهتمام الکثیر من الدول زوال هذه الأزمة. یقترح نعیمه علی الإنســان بالخلاص من الجهل اقتراحا مباشــرا صریحا

وهو: «يــا ويل الناس مــن التقاليد وتعاويذ التقاليــد!»، و«إنّنى أعيذكــم من التقاليد وســلطانها.» (نعيمه، زاد المعاد، ١٩٧٢م: ١٣٠و١٢٨) فهو يُعَدّ التقاليد والسنن الماضية ســدا منيعا أمام محاولة الإنســان للوصول إلى المعرفة والحريّة؛ لأنّه يرى هذه التقاليد عامل أساسى يؤدى إلى الجهل المطبق, ويدعو الإنسان فى هذا المجال إلى التجديد. كما يدعوه إلى الحرب مع أعداء نفســه وفى رأيه أبغض هؤلاء الأعداء هو الجهل. الإنسان الجاهل لايســتطيع التمييز بين الحقّ والباطل وبين الصدق والكذب, وهكذا ســيبقى فى جهلــه إلا عندما يتحرّر من قيــد التعصّبات والتقاليد العمياء, ويرى ليس فقر أعظم من الجهل وعدم المعرفة والفهم. وفى نهاية هذا نشير إلى كلام نعيمه حيث يقول إنه «ما من مصيبة إلا الجهل.» (نعيمه، مذكرات الأرقش، ١٩٧١م: ٤٧) فالجهل هو عامل الأزمات والمصائب فى حياة الإنسان.

الظلم

يدعــو نعيمه الإنســان إلى البعد عن ظلــم الظالمين. وينزع نزعة التســامح فى هذا المجال: «لاتكرهوا الظالم، واكرهوا الظلم. لأنّكم إن كرهتم الظالم كنتم ظالمين مثله. وإن أحببتموه عرفتم العــدل ورددتم الظالم إليه» (نعيمه، زاد المعاد، ١٩٧٢م: ٥٩)، ولكن فى رأينا ليست المداراة مع الظالم بجدير؛ لأنّها توفّر الطريق لظلمه. ويتحدّث عن الظلم الذى ارتكبه الإنســان فى الحروب, ويرى ليســت هذه الحروب ظالمة بل الظالم هو الإنسان. الظلم يظلم قلب الإنســان, ويســود روحه بحيث لايجد طريقا إلى الحريّة؛ لأنّه يبقى فى سواد ظلمه. وعندما يخيّم الجور على الإنسان وأعماله فهو قاسى القلب ولايعرف المحبّة والعدالة فهكذا هو أسير بيد ظلمه وليس حرا.

الكذب والخيانة

أشــد ما يؤلم روح نعيمه ويعذّبه هو الكذب وعدم الصداقة كما يقول نفسه: «يؤلمنى أشد الألم أن ينزلق لسانى روحى، إلى الكذب.» (نعيمه، اليوم الأخير، ١٩٧٢م: ٩) كما يقول: «الكــذب أحبولة لاتصطاد إلا الكذوب.» (نعيمه، كرم على درب، ١٩٧٢م: ٣٣) فكما يقترح الأســتاذ أحمد أمين هناك طريقــة واحدة للصدق وعدم الكذب وهو: «أن

يقول الإنسـان الحق، كل الحق، لا لشـيء غير الحق.» (أمين، ١٩٦٩م: ١٩٩) وعندما يكذب الإنسان غيره كأصدقائه وأهله فهو يكذب نفسه أيضا، فعلينا أن نهرب من هذه الصفة السيئة. فأفضل الفضائل وأحسن الصفات هو الصداقة والبعد عن الكذب.

وأمـا الخيانة فهى جهيض الأمانة. (نعيمه، كـرم على درب، ١٩٧٢م: ٧٢) فالكذب والخيانة صفتان رذيلتان تبتعدان روح الصدق عن نفس الإنسـان وتصعبان سـيره نحو الحريّة.

وأمّا بعض نصائح نعيمه حول البُعد عن هذه الصفات الرذيلة:

«لاتحتقروا أحدا مـن الناس. فخير لكم أن تكونوا محتقَرين من جميع الناس من أن تحتقروا إنسـانا واحدا. لأنّكم إذا احتقرتم أى إنسـان احتقرتم الإله المشمول فيه. وإذا احتقرتم الإله المشـمول فى أى إنسـان فكأنّكم احتقرتموه فى نفوسكم. وإن أنتم احتقرتم الإله المشمول فيكم ـوهو دليلكم إلى الميناء، إلى الإله الشاملـ فكيف ترجون أن تبلغوا ميناءكم؟» (نعيمه، ١٩٧٥م: ٣٠٣)

إنه ينهى الإنسـان عن البغض قائلا: «وأنتم إن تخلّصتم من ضرس مسوّس باقتلاعه فكيـف تقتلعون قلبا نخره سـوس الحسـد أو البغضاء أو الخيبة؟» (نعيمـه، زاد المعاد، ١٩٧٢م: ٦٧) يؤيـد نعيمه ضربا من البغض وهو البغـض على ما فى الناس من ضعف وإثم. فعلى الإنسان أن ينزع ثوب البغضاء لأنها «تفصلكم عن الإنسان أو الشىء الذى تبغضون. ومادمتم منفصلين عن أى شىء أو أى إنسان بقيتم منفصلين عن الله الكائن فى ذلك الشىء وذلك الإنسان» (المصدر نفسه: ١٣٩)، فالبغض يبعد الإنسان عن الله لأن الذى يسود قلبه بالبغض لايعرف الله.

إنـه يـرى كلّ هذه الرذائل «عقالات للروح وحجـارة رحى فى عنقه. والله ليس فى شىء منها. أمّا السبيل إلى الله فسبيل التعرّى» (المصدر نفسه: ١٣٩)؛ فعلى الإنسان أن يهرب من الشىء الذى ليس فيه لون من الله.

القلب المطمئن يجد طريقه ويسـلكها دون الرعب، ولكن القلب الخائف لايسـتطيع الشـعور بالحريّة لأنّه فى قيد خوفه. وأمّا نكبات الحياة فى رأى نعيمه فهى: «أن نتنفس الهواء لنحيا ثم أن ننفث فى الهواء، سموم أحقادنا وأحسـادنا وأطماعنا لنميت ونموت.»

(المصــدر نفســه: ٩٢ـ٩١)؛ كما يقول: «هى النكبة أن تسـقينا الأرض من عصير قلبها الطاهر فنسقيها من دماء قلوبنا الممزّقة بشفار بغضائنا وأهوائنا.» (المصدر نفسه: ٩٢)

إنه بعد هذه النصائح القيّمة يتحسّــر على إنسان اليوم، فيقول: «وخطيئة هو اهتمام الإنســان بحاجاته الدنيويّــة أكثر من اهتمامه بحاجاته الروحيّــة. ...وخطيئة هو الرياء والدّجــل والتظاهــر بما ليس فى القلب وكأنّه من القلــب فى الصميم.» (نعيمه، من وحى المسيح، ١٩٧٢م: ٧٢ـ٧١)

إنه يعدّ هذه الموانع فى سـبيل الحريّة من الأسـباب الرئيسية للحروب أيضا: ومثلما للحــروب الدامية أسـلحتها الفتّاكة كذلک للحروب غير الدامية أسـلحتها التى تفتک بالأجســاد والأرواح معا، ولكن بطريقة بطيئة وغير منظــورة. ففعلها هو فعل الجراثيم الخبيثة فى الخليّة الحيّة. من هذه الأسلحة: البغض، والحقد، والفسق، والحسد، والخداع، والنّفاق، والدهاء، والطمع، والجشــع، وحبّ المجد والجاه والسـلطان والمال.» (المصدر نفســه: ٢٥٨) الذى له نفس كبيرة يســير فى سبيل العلّو والنبل والصفات السامية: «من كان ذا نفــس كبــيرة كان أنبل من أن يغتاب أحدا من النــاس أو أن ينمّ على أحد من الناس. فالغيبة والنميمة أقذار لايستطيب التغلغل فى أجوافها النتّنة والانتشاء بروائحها الكريهــة إلا صغار النفــوس. ...ومن كان ذا نفس كبيرة كان أبعــد الناس عن التبجّح. والذى نفســه كبيرة لايكبر على أىّ إنســان، ولايذلّ لأىّ إنســان. فهو يعلم أن كرامته لاتُصــان إلا إذا هــو صان كرامة الغير، وإن كرامة تقوم علــى مذلّة الغير لمذَلّة فى ثوب الكرامة وشــرفه أرفع من أن يكون ذلک الشــرف الذى لايسلم من الأذى حتى يراق علــى جوانبه الدّم. (نعيمــه، دُروب، ١٩٧١م: ٧٩ـ٧٨) فيرى جمــال الحياة فى الصدق والعفّة لا فى الكذب والفسق والتكبّر.

يعتقد نعيمه بأن الذى فى قلبه صفة رذيلة كالحقد والفســق وحبّ المال والســلطان والكذب والرياء، فله روح فقير؛ كما يقول:

كل منافق أو سارق أو فاسق, فقير.
كل غضوب أو حقود أو ناقم, فقير.
كل حسود أو نّمام أو مُراء, فقير.

كل مزهوّ بمال أو جمال أو سلطان, فقير.
كل مغرور بأصله أو بفصله أو بعمله, فقير.
كل معتزّ بلقب أو وسام أو منصب, فقير.
كل من كان ذئبا فى جلد حَمَل, فقير.
كل من أكل خبزه بعرق جبين غير, فقير.
كل من أذلّ جاره ليعتزّ، وأجاعه ليشبع, فقير.
كل من ركب هواه وجهل مبتداه ومنتهاه, فقير. (نعيمه، صوت العالم، ١٩٧٣م: ٢٠٤)

فعندما يسير الإنسان فى سبيل اللّٰه سيراً خالصاً فطبيعىّ أن يبتعد عن هذه الموانع والصفات الرذيلة. فعندما الإنسان يصلح نفسه ويسير فى الطريق الصحيح يصل إلى قمّة الحريّة التى بذرها فى ذاته وعندئذٍ يستطيع إصلاح مجتمعه، فالمجتمع الصالح قائم على الأفراد الصالحين، و«الإنسان حر بالطبع، وحريته أعظم ما يملك. كل ما من شأنه أن يشلها هو إذن جائر. فإذا أردنا إقامة مجتمع عادل، وجب علينا اكتشاف شكل ترابط يتميز بصفتين: الأولى أن لن يحمى كل إنسان، الثانية أن لايعيق حرية أى فرد. (كريسون، ١٩٦٢م: ٢٤٨ـ٢٤٧) على الإنسان الذى يهدف الحريّة أن يبدأ طريقه بنفسه، ويطهّر قلبه من الآفات البشرية كالحسد والبغض والظلم والرياء والحقد والكبرياء. وبعد أن تغلب على تلك الآفات فتحلّ محلّها الفضائل والحسنات التى تؤدى إلى الرجاء والفهم والإيمان وفى النهاية تسهّل له طريق المعرفة.

النتيجة

قد دعا نعيمه إلى بناء المدينة الفاضلة التى من أهمّ أركانها الحريّة تحت سيطرة القيمّ الأخلاقية السامية. وفى رأيه أقدس الواجبات فى حياة الإنسان هو المجاهدة فى سبيل حريّة النفس.

إنه فى نزعته المثالية يتحدث عن الحريّة بمعناها الروحى المطلق بحيث يتصل كلامه عن الحريّة بكلامه على المعرفة، والإيمان والوعى والإرادة ومادامت هذه الحرية وسيلة يمكن بها للخلاص. هذه الحريّة التى يقصدها نعيمه ستحقق عن طريق معرفة الإنسان نفسه وعن طريق الإيمان. وبين المعرفة والحريّة صلة وثيقة بحيث هما لاينفصلان، كما

الإيمان سلاح قوىّ فى كسب الحريّة الروحية.

وأما المعرفة فهى غاية حياة الإنســان، وقصده منهــا هو معرفة النفس، ومعرفة الله، ومن يصل إليها تحقق له الحريّة المثلى. إنه يرى حرية الإنسان فى نفسه لا فى شىء آخر أو مكان آخر. وعندما يكون الإنســان طاهر القلب والفكر فعندئذ له نفس حر يستطيع السيطرة على أفكاره وطموحاته.

إن الحريّة هبة إلهيّة قدّمت للبشــر، ولايقدر أن يســلبها أحد, والجدير بالإنسان أن يســعى فى صيانتهــا. والثورة على الركود والتقاليد والقيــود الأرضية هى طريق النجاة والوصول إليها.

إن شــهوة المنزلة الاجتماعية وشــهوة الغنى وشهوة النســاء وشهوة الشهرة من أهم موانع الإنسان فى الوصول إلى الحريّة، أمّا شهوة الخلود فيعدّها شى مُجيد.

إنه يدعو الإنســان إلى الابتعاد عن الحسد والبغض والخوف والطمع وحبّ الدنيا؛ لأنهــا أعداؤه فى ســبيل الحريّة. حيث يكون الجهل ليــس للحريّة مجال فعلى طالبها أن يســعى نحو المعرفة لقَتلِ الجهل وعندما نهتمّ بــأدب نعيمه فنراه منذ عرف الكتابة حتى نهاية عمره خدم المجتمع البشــرى فى ســبيل الفضائل الأخلاقيــة والنهى عن الرذائل الأخلاقيّة.

يمكــن القول إنّه وصل فى حياته إلــى الحريّة الحقيقية؛ لأنّه كثــيرا ما ينادى بالقيم الأخلاقيــة وينهى عــن الرذائل التى هى موانــع الوصول إلى الحريّــة وعندما ندرس شخصية هذا الأديب الكبير، يثبت لنا هذه الحريّة اثباتا.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.
نهج البلاغة.
أمين، أحمد. (١٩٦٩م). الأخلاق. بيروت: دار الكتاب العربى.
خفاجى، محمّد عبدالمنعم. (١٩٨٦م). قصة الأدب المهجرى. بيروت: دارالكتاب اللبنانى.
زكا، هــدى فــؤاد. (١٩٦٢م). «المناحى الفكريــة فى أدب ميخائيل نعيمه» أطروحه الماجســتير. الجامعة الأمريكية. بيروت.
الفاخورى، حنا. (١٩٨٦م). الجامع فى تاريخ الأدب العربى. بيروت: دار الجيل.

كريّســون، اندريه. (١٩٦٢م). تيارات الفكر الفلســفى من القرون الوسطى حتى العصر الحديث. ترجمة رضا، نهاد. الطبعة الاولى. بيروت: منشورات عُويدات.

المطهرى، مرتضى. (١٤٠٤ق). الإنسان والقدر. ترجمة التسخيرى، محمّد على. طهران: مركز إعلام الذكرى الخامسة لانتصار الثورة الإسلامى فى ايران.

مطهرى، مرتضى. (١٣٨٤ش). آزادى معنوى. ط٣٣. انتشارات صدرا.

نعيمه، ميخائيل. (١٩٧٢م). كرم على درب. ط٦. بيروت: مؤسسة نوفل للطباعة والن

ـــــــــــ (١٩٧٣م). صوت العالم. الطبعة السادسة. بيروت: مؤسسة نوفل للطباعة والنشر.

ـــــــــــ (١٩٧٢م). زاد المعاد. الطبعة السابعة. بيروت: مؤسسة نوفل للطباعة والنشر.

ـــــــــــ (١٩٧٣م). النور والديجور. الطبعة الخامســة. بيروت: مؤسســة نوفل للطباعة والنشر.

ـــــــــــ (١٩٧٢م). فى مهب الريح. بيروت: مؤسسة نوفل للطباعة والنشر.

ـــــــــــ (١٩٧٢م). الآباء والبنون. الطبعة السادســة. بيروت: مؤسســة نوفل للطباعة والنشر.

ـــــــــــ (١٩٧٢م). اليوم الأخير. الطبعة الرابعة. بيروت: مؤسسة نوفل للطباعة والنشر.

ـــــــــــ (١٩٧٢م). فى الغربال الجديد. الطبعة الخامســة. بيروت: مؤسســة نوفل للطباعة والنشر.

ـــــــــــ (١٩٧١م). دروب. الطبعة الخامسة. بيروت: مؤسسة نوفل للطباعة والنشر.

ـــــــــــ (١٩٧٥م). مِرداد. بيروت: مؤسسة نوفل للطباعة والنشر.

ـــــــــــ (١٩٧١م). ســبعون فى ثلاث مجلــدات. الطبعة الرابعة. بيروت: مؤسســة نوفل للطباعة والنشر.

ـــــــــــ (١٩٧٤م). جبران خليل جبران. الطبعة السابعة. بيروت: مؤسسة نوفل للطباعة والنشر.

ـــــــــــ (١٩٧٢م). من وحى المســيح. الطبعة الخامســة. بيروت: مؤسســة نوفل للطباعة والنشر.

ـــــــــــ (١٩٩٣م). أبوبطّة. الطبعة العاشرة. بيروت: مؤسسة نوفل للطباعة والنشر.

ـــــــــــ (١٩٧١م). مذكرات الارقش. الطبعة الخامســة. بيروت: مؤسســة نوفل للطباعة والنشر.

ـــــــــــ (١٩٧٣م). أحاديث مع الصحافة. بيروت: أ. بدران وشركاه.

ـــــــــــ (١٩٧٣م). يا ابن آدم. الطبعة الثانية. بيروت: مؤسسة نوفل.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد الثامن – شتاء ۱۳۹۱ش/كانون الأول ۲۰۱۲م
صص ٥٥ ـ ٧٥

صورة مایاکوفسکی فی شعرعبدالوهاب البیاتی وشیرکو بیکه‌س
«دراسة صورولوجية فی الأدب المقارن»

خلیل پروینی*
هادی نظری منظم**
کاوه خضری***

الملخص

علم الصورة (Imagologie)هو البحث عن صورة الآخر الأجنبی فی النصّ الأدبی. یتیحُ لنا علم الصورة معرفة الإنسان للإنسان وعبر هذه المعرفة یبرز لنا الجوهر المشترک للإنسانية. وعند ذاک ننطلق إلی عالم الأخوة التی تجمع الأنا بالآخر. ولو تأملنا هذا الجوهر لوجدناه لا یتبلور إلّا بالتفاعل مع الآخرین؛ من هنا تبرز أهمية الدراسات الأدبية المقارنة التی تقوّم علاقاتنا مع الآخر.

عبدالوهاب البیاتی وشیرکو بیکهس من عمالقة الشعراء فی الشعر العربی والکردی المعاصرین، وأنشد کلّ منهما قصیدة فی وصف مایاکوفسکی الروسی، وقد تمثّل الأنا العربی والکردی فی شعرهما منظومة علاقات مع الآخر فی إطار کلّه صداقة و ود وتمجید.

تحاول هذه المقالة من خلال المنهج الوصفی – التحلیلی والمقارنی أن تتوقف عند مواطن التلاقی والخلاف فی تصویر البیاتی وبیکهس عن الآخر الروسی المتمثل فی مایاکوفسکی. والنتائج تدلّ علی أنّ الشاعرین قد عرضا صورة الآخر الروسی فی صورة التسامح؛ وهذا النوع من قراءة الآخر یعتبر من أجمل صور قرائته، والحالة الوحیدة للتبادل الحقیقی.

الکلمات الدلیلیة: علم الصورة، الأدب المقارن، مایاکوفسکی، عبدالوهاب البیاتی، شیرکو بیکه‌س.

*. جامعة تربیت مدرس، طهران، إیران. (أستاذ مشارک). parvini@modares.ac.ir
**. جامعة بوعلی سینا، همذان، إیران. (أستاذ مساعد)
***. جامعة تربیت مدرس، طهران، إیران. (طالب مرحلة الماجستیر)
التنقیح والمراجعة اللغوية: د. هادی نظری منظم
تاریخ الوصول: ۱۳۹۱/۱۰/۲۰هـ. ش تاریخ القبول: ۱۳۹۱/۱۰/۲۴هـ. ش

المقدمة

أتـتِ الصلةُ بالآخـر من خلال الرحلـة والمعاينة، والمقارنة تؤسّـس فكرة الآخر في الوعي الإنسـاني، وتُنبِّهُ إلى الفجوة التي تفصل مجتمعات الإسـلام عن مدنيَّته وعن منسـوب التقدُّم لديه، فتنزِّلُه منزلةَ الميزان الذي يكيلُ به المسلمون ليعرفوا مقدار ما في حوزتهم من أسباب الكينونة التاريخية والحضارية. لكن قراءة الآخر تتحوَّل –في الوقت نفسِـه– إلى مناسـبةٍ لقراءة النفس والذات في مرآته، أو قُل إلى مناسـبةٍ تكتشف فيها الذات نفسَها في غَيْرِيَّة– أو مغايرة– ذلك الآخر لها. فبالرّغم ممّا تسعى إليه الصّورة من أمانـة ودقّة وصفاء إلا أنّ تمثيلها للواقـع ومطابقتها له مطابقة كلية أمر لا يمكن حدوثه. (حنون، ١٩٨٦م: ٨٢)

هذا ومن جهة أخذ موضوع الأنا والآخر أهمية بارزة في الكتابات الفكرية والنقدية وفي شتّـى العلوم الإنسانية، باعتبار أنّ الكشـف عن الأنا لايتأتّى إلّا من خلال الآخر الحاضر باسـتمرار معها وفيها، وهي علاقة من شـأنها أن تنهض على افتراض الغيرية التي يتألف منها الوجود الإنسـاني المتضمّن دوماً قطبين مختلفين. بل إنّ القضية ما فتئت تتوالـد وتتعقد حتّى صار من العسـير تحديد صفة الآخرية، في عصـر يهدف إلى إلغاء الحـدود الفاصلة بين الأنا والآخر واختزالهـا ضمن نطاق واحد هو الأنا الجمعية، بعد العمـل علـى تذويب مقوّمات الأنا لصـالح قيم الآخر، الأمر الذي يطـرح العديد من مفارقات الهوية والانتماء بالنسبة إلى الأنا نتيجة شعورها الحادّ بفقدان خصوصيتها في علاقتها الجدلية مع الآخر. (بوحلايس،٢٠٠٩: ص أ)

من ثمّ كان وقوفنا عند المدوّنة الشعرية لشاعرين، عبدالوهاب البياتي وشيركوبيكهس كنتـاج يمثّل هـذه البنية دون غيره من النّصـوص التي يغيب عنها هـذا الوعي وذاك التوتر. فقارئ أعمال هذين الشـاعرين يدرك أنّها تستجيب بشكل واضح لدراسة من هذا النوع، حيث يتّجه شـعرهما نحو رسـم صور محدّدة للأنا والآخـر ووضعها قاعدة للتعامل بينهما والحكم في شأنهما، إضافة إلى أنّه تجربة قائمة بذاتها تتقاطع مع التجارب الأخرى؛ في الوقت الذي تحافظ فيه على خصوصية الرؤية وتفرّدها، بوساطتها استطاع أن يتخذ لنفسـه وضعاً خاصاً على محور التحوّلات التاريخية بإفرازاتها اللامتناهية التي

تتجاوز الحیز الجغرافی المحدود إلی العالم الذی نعیش فیه ونتفاعل معه.

ورغم ذلک کله، فإنّ الشاعرین لم ینالا المنزلة التی یستحقّانها من الدراسة والتقویم فی هذا المجال. وإیماناً منّا بأنّ البحث متواصل، فقد نظرنا فی قصیدتی کلّ من الشاعرین "إلی فلادیمیر مایاکوفسکی[1]"، من الزاویة التی تکرّس ثبات الآخر، کما تحافظ علی مسافة تحقق الصورة بینهما. والسبب فی اختیار هذین الشاعرین هنا أمور، منها ما یلی:

کلا الشاعرین من عمالقة الشعر الحدیث فی الأدبین العربی والکردی، وهما عراقیان. یتشابه منهجهما الشعری فی کثیر من الجوانب.

إنهما کانا یعیشان فی فترة زمنیة محددة وینتمیان إلی جیل واحد؛ إلّا أن البیاتی توفی، لکن شیرکو ما یزال حیاً وینظم الشعر. وبالمناسبة یحسن الإشارة إلی أن العلاقات الکردیة– العربیة قدیمة عریقة وهی ماتزال وطیدة.من هنا نلاحظ نوعاً من النضال المشترک والرؤیة المتشابهة بین شعراء الکرد والعرب تجاه الحیاة وغیرها من القضایا.

۱. فلادیمیر مایاکوفسکی(Vladimir Mayakovsky)، کاتب وشاعر روسی. واحد من أهم و أبرز شعراء النصف الأول من القرن العشرین، لیس فی جمهوریات الاتحاد السوفییتی، فحسب، بل والعالم أیضاً. وُصف مایکوفسکی بشاعر الثورة الاشتراکیة الأول، ورائد التجدید فی الشعر الروسی الثوری. ولد عام ۱۸۹۳م فی بلدة بغدادی، فی جورجیا، التحق فیما بعد بکلیة الفنون الجمیلة عام ۱۹۱۱م. تعرّف فی موسکو علي الفکر المارکسی، وشارک فی نشاطات حزب العمل الاشتراکی الدیمقراطی الروسی. کتب العدید من المسرحیات والقصائد، من أهمها قصیدة غیمة فی سروال، التی سماها بذلک الاسم بعد اعتراض الرقابة علي الاسم الاصلي لها، وهو (الحواري الثالث عشر). امتازت تجربة مایکوفسکی الشعریة بالبساطة تماماً، کشعر بوشکین ویسینین، رغم أن قصائده الأولی کانت صعبة وغیر مفهومة، لأنه حاول تحطیم الأسلوب الشعری المألوف المتداول، وأدخل إلی الشعر أسلوباً جدیداً، إذ أعلن: «أرید أن أصنع فناً اشتراکیاً». انتحر مایاکوفسکي فی ۱۴ ابریل عام۱۹۳۰م بعد فشله فی حیاته العاطفیة، وعدم تحقیق الثورة طموحاته و أحلامه. بعد إعلان انتحار شاعر الثورة الأول، قام الاتحاد السوفیتی لتکریم ذلک المبدع الذی لم یلاق فی حیاته ما یلزمه من التقدیر، فأقیم له تمثال وسط موسکو، وطُبعت دواوینه فی ملایین النسخ، وتمَّ الاحتفاء به فی کل المناسبات الأدبیة والفنیة، لکن الغائب حقاً هو أمر فلادیمیر مایکوفسکی کما قال هو: «لقد انتهي الأمر». عدّ دیوان «صفعة علی وجه الرأی العام» – وهو دیوان یتبنی أفکار التیار المستقبلی– أول أعمال مایاکوفسکی الشعریة ویتضمن قصائد مثل «صباح» و«لیل» تنتقد فی مجملها الأوضاع السیاسیة لروسیا ما قبل الثورة. نشرت قصیدة مایاکوفسکی الأشهر– غیمة فی سروال – عام ۱۹۱۵م وتمیّزت عن سابقاتها بطولها النسبی وبإثارتها للرأی العام حیث تناولت العدید من المواضیع الساخنة مثل الأدیان والفنون وخاصة الحبّ. (طهماسبی، ۱۳۸۷ش: ۴۰۰–۴۰۱)

وهـذه المقالة تحـاول- من خلال المنهـج الوصفى- التحليلى والمقـارنى- أن تبينَ مواطن التلاقى والخلاف فى القصيدتين المشار إليهما، وتتخذ ذلک وسيلة لتحليل صورة الآخر الروسى ماياكوفسكى فى شعر البياتى وبيكهس.

سؤال البحث

ما هى مواطن التلاقى والخلاف بين عبدالوهاب البياتى وشيركو بيكس فى تصويرهما عن ماياكوفسكى؟

خلفية البحث

مقالـة عنوانها: "الحضور الإسـبانى فى شـعر عبدالوهاب البيـاتى"(۱۹۹۸)، كتبها الدكتـور خالد سـالم. والمقالة تحـاول أن تبين مدى تطرّق البياتى إلى المدن الإسـبانية كمدريد، غرناطة وكبار رجال الأدب والفن كبيكاسو، لوركا وسلفادور دالى فى شعره.

بررسـى تطبيقـى زندگى وآثار ماياكوفسـكى واحمد شـاملو ونـوآورى آنها در شـعر(۱۳۸۸ش): وهو عنوان لبحث قدمته سميرا اسماعيلى لنيل درجة الماجسـتير من جامعة طهران.

مقالة عنوانها: "صورة المرأة فى شـعر عبدالوهاب البياتى واحمد شـاملو" (۲۰۱۱)، كتبتها الدكتورة ناهده فوزى ومهروز باقرى. المقالة محاولة لبيان مكانة المرأة كأمّ وزوجة ومعشوق فى شعر البياتى وشاملو.

كتاب عنوانه: التجلّيات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر فى الشعر العربى المعاصر (۲۰۰۹): ألفه أحمد ياسـين السليمانى. والكتاب يناقش ظاهرة لم ينشغل بها النقد الأدبى من قبل سـوى عبر تناولات جزئيـة، ألا وهى ظاهرة "الأنا والآخـر"، ويتطرق إلى الآخر فى الأدب العربى القديم والمعاصر، ويتناول ذلک فى إيجاز بالغ فى بعض أشعار البياتى و....، إلا أنه لم يُشر- لا من قريب ولا من بعيد- إلى الآخر الروسى المتمثل فى ماياكوفسكى.

كتاب عنوانه: الآخر فى الشعر العربى الحديث(۲۰۱۰): من تأليف نجم عبدالله كاظم، والكتاب يتناول حضور الآخر فى الشعر العربى الحديث فى القرن العشرين، ويعالج هذه الظاهرة فى شعر البياتى أيضاً، ولكنه يغفل صورة ماياكوفسكى إغفالا تاما.

كتاب عنوانه: "صورة المكان ودلالته الجمالية فى شعر شيركو بيكهس" (۲۰۱۱): ألفه

الناقد والکاتب المسرحی صباح الأنباری. والکتاب فی جملته محاولة قیمة فی استعراض بنیـة المکان فی قصائد شـیرکو بدلالاتهـا الجمالیة، ومخزونها الإیحائـی، والمیثولوجی، وطاقاتها التحویلیة، فضلاً عن کثافتها التی منحت شـعر شیرکو هویة کردستانیة وروحاً کردیة خالصتین.

وتقییمـاً لتلک المحاولات نقـول إنّ کلاًّ منها یقوم بالتفحّص فی زاویة من زوایا علم الصـورة؛ ولکنّنـا لم نحصل علی کتاب أو مقالة تعنی بدراسـة الآخر فی شـعر البیاتی وشیرکو بیکس معاً. من هنا یمکن اعتبار هذه المقالة محاولة جدیدة.

أدب البحث النظری

مفهوم الصورة

یرتبط مفهوم الصورة بمفهوم المرآة، التی تعرّف بأنّها سطح یعکس کلّ ما یقوم أمامه، فإنّ شـیئاً یمتلک خاصیة السّـطح العاکـس فهو مرآة. (رجـب، ۱۹۹٤م: ۱۵) إنّ هذا التعریـف العـام للمرآة یحیلنا إلی مفهوم الصورة التی تمثل انعکاسـاً لأصل سـابق لها. انطلاقـاً من هـذه العلاقة بین الصّـورة وأصلها تأتی أهمیة الحدیث عـن الأنا والآخر وارتباطهمـا بهذا المصطلح حیث تعمـل ذات الآخر مرآة نری فیهـا ذاتنا التی تعمل بدورها کمرآة تسـاعد الآخر علی رؤیة ذاته، ممّا ینتج تبادلاً للنظرات وتقاطعها فیغدو بذلـک الناظر منظوراً إلیه، والمنظور إلیه ناظـراً فی آن معاً. (بوحلایس، ۲۰۰۹م: ۱٤) وقـد نفهم من هذا معنی المثلیة والتطابق الکلی بین الصّورة وأصلها فی حین أنّ الصورة التی یکوّنها أدیب عن أدیب آخر لا تطابق الواقع الحسـی ولیسـت شدیدة القرب منه، ولکنّها لیست مختلفة عنه تمام الاختلاف، إنّها رؤیة معقولة لشعب عن شعب آخر، تعتمد علی عوامل عقلیة وذاتیة. (حنون، ۱۹۸٦: ۸۲) فبالرغم ممّا تسعی إلیه الصورة من أمانة ودقّة وصفاء إلا أنّ تمثیلها للواقع ومطابقتها له مطابقة کلیة أمر لایمکن حدوثه، ذلک أنّ الصورة غیر ثابتة، فالشخص یتغیر دائماً.

مجال ظهور علم الصّورة

تعدّ دراسـة الصـورة الأدبیة أو الصورلوجیا۱ أحد فـروع الأدب المقارن وأحدث

1. imagologie

مجـالات البحـث فيه وأهمّها. وفى الحقيقة كلمة الصـورة الأدبية من الجدة بحيث لا نجد لها حتّى فى القواميس الجديـدة معادلا. (نامور مطلق، ١٣٨٨ش: ١٢١) ويتحدّث محمد غنيمى هلال عن هذا اللون من الدراسات الأدبية بقوله: «هذا أحدث ميدان من ميادين البحـث فى الأدب المقارن لا ترجع أقدم البحوث فيـه إلى أكثر من ثلاثين عاماً، ولكنّه – مع حداثة نشـأته – غنىّ بالبحوث التى تبشّـر بأنّه سيكون من أوسع ميادين الأدب المقارن وأكثرها رواداً فى المسـتقبل.» (هلال، ٢٠٠٣م: ٤١٩) وقد ظهر علم الصورة فى المدرسة الفرنسية مع جان مارى كاريه،١ كما أخذه فرانسوا غويار٢ وهو أحد أقطاب الأدب المقارن فى فرنسا ودافع عنه فى كتابه "الأدب المقارن" عام ١٩٥١م. ومن ثمّ أخذ يتطوّر هذا النّوع من الدراسات بشكل سريع. (رايس، ٢٠٠٤م: ١٢)

صور الشـعب نوعان: الأول هو صورة شـعب فى أدبه وهـذا النوع لايتعدّى إطاره القومى واللغوى مثل صورة الفرنسيين فى أدبهم وصورة المرأة الألمانية لدى أديب ألمانى وهـو النوع الذى تكون فيه الأنا صورة للأنا ذاتها وتنطوى هذه الصّور على بعد معرفى مؤثر ويسـهم فى تشكيل الوعى الجماعى، ليرى الشعب صورة نفسه فيكتشف ما به من عيوب ويسـعى إلى تصحيحها. (عصفور، ١٩٩٨م: ٩٠) والثانى هو صورة شعب فى أدب شعب آخر. لعلّ من الضرورى وجود نسبة من الاهتمام المشترک بين شعبين لکى يکوّن أحدهم صورة فى أدبه عن شـعب آخر؛ فالأمم لاتهتمّ إلّا بالشعوب المجاورة لها أو التى تشـترک معها فى مسـألة، أو أن يکون لها معها مصالح اقتصادية، أو تريد کسب ودّها أو تخشى بأسها. وبذلک يکون الاهتمام هو الدّافع إلى رصد صور علاقات الشعوب متأثرة بشعوب أخرى. (حنون، ١٩٨٦م: ٦٩) فنجد صورة فرنسا فى بريطانيا، صورة روسيا فى الحياة الثقافية الفرنسـية، صورة کردسـتان فى الوطن العربى وصورة روسيا فى الأدبين العربى والکردى و... . والملاحظ أنّ هذا النوع من الدّراسات يتکوّن من شقّين:

أ. صورة شـعب کما يصوّره مؤلف ما من أمّة أخرى؛ وتأتى هذه الصورة بعدما يتأثر أديب معين من شعب بشعب آخر، ونتيجة لذاک التأثر يرسم صورة للشعب الذى تأثر به فى أعماله الأدبية مثل "العراق فى أدب شـيرکو بيکهس" وفى هذه الحالة «يکون الترکيز

1. Jean-Marie Carr
2. M.f.guyard

علی حیاة الکاتب ومدی صلته بالبلد المقصود.» (هلال، ٢٠٠٣م: ٩١)

ب. صورة شـــعب فی شکل أدبی معین لدی شعب آخر وتنتج عن طریق تأثیر شعب فی آخر وترکیز أدباء الشعب المتأثر علی تأثیر الشعب المؤثّر فی فنّ أدبیّ معین کالرّوایة أو الشّعر. (بوحلایس، ٢٠٠٩م: ١٧)

لانستطیع أن نســـتقرّ علی تحدید دقیق للأنا والآخر فی الفکر العربی والکردی نظراً لاتساع دائرتهما وغموض دلالتهما؛ فالأنا قد تعنی فی الفکر العربی: «الإسلام، والعروبة، والتخلّف، وفلسطین» وألخ. کما أن الأنا قد تعنی فی الفکر الکردی: «الکردیة، والشرف، والمظلــوم، وحلبجه» وألخ. فهی دوائر متداخلة یصعب الفصـــل بینها أو حصرها ضمن مجال محدّد ولاتتمّ معرفة الأنا والآخر من دون اختزالهما وإذا اختزلنا دائرة الأنا فإنّنا نجدها تصبّ فی الاســـتخدام الشـــائع وهو "الشـــرق" فی مقابل "الغرب"؛ فالآخر اعتبر الشـــرق مفهومـــاً یمثّل نقیض الغرب ولیس له حدود، بل یجـــوز أن یعنی کلّ العالم، الذی لایدخل فی دائرة الغرب، لکنّه اقتصر علی الشـــرق الأکثر قرباً الذی کان ولایزال الغرب یحتکّ به؛ وهذا الشرق یضمّ العالم العربی وإیران وترکیا وکردستان. (أفایة، ١٩٩٣م: ٩٦)

صورة الآخر لدی الأنا

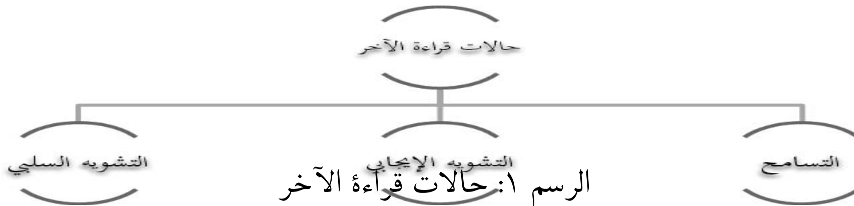
قبل أن نتحدّث عن الآخر لابدّ أن نشیرَ إلی أنّ صورة الأنا تستند إلی تجارب عاشها الآخرون من الأدباء والأجانب فی شـــعب آخر، کالذی نشاهدها من الصور التی یرسمها الأوروبیون من البلدان الشرقیة عموماً والإسلامیة منها خاصة. فهذه الصورة فی عمومها لاتخرج عن دائرة العداء الذی تغذّت به المخیلة الأوروبیة والذی ساهم فی تأصیل رؤیة غربیة عدائیة للإسلام والمسلمین؛ فکأنّهم نسوا ما اقتبسوا من الحضارة الإسلامیة ولم تبق فی ذاکرتهم إلّا صور ســـلبیة ونظرات قدحیة للإسلام. (مرتاض، ٢٠٠٣م: ٩٦) أما حول الآخر، فمن ینفی الآخر، ینفی ذاته، لأنّ الآخر مکمّل للذات، ومن یختزل الآخر یختزل ذاته. ذلک أنّ الذات المتعدّدة تقتضی وجود آخر متعدّد. إنّ صورة الأنا تستند إلی تجارب وخبرات غنیة عاشـــها الأدیب فی المجتمع الذی یصوره عن کثب، إذ ولد ونشأ فی ذلک المجتمـــع وهو یعرف العدید من أبنائه، وتربطه ببعضهـــم علاقات قرابة وصداقة وغیرها من العلاقات الاجتماعیة والنفسیة، وهکذا فإن المعرفة العمیقة والشاملة بالمجتمع الذی

يصـوره الأديب تجعل الصورة التى يرسمهـا فى أدبه غنية ودقيقة وتفصيلية، وذلك خلافاً لصورة يقدمها أديب لشعب أجنبى لا يعرفه حقّ المعرفة "أ ليس أهل مكّة أدرى بشعابها". (حمود، ٢٠١٠م: ١٤) فقد تعددت حالات الفهم والقراءة فى صورة الآخر وذلك حسـب تأويل الصورة، إذ من المعروف أنّ هذا التأويل يتأثر بالسياق التاريخى، كما يتأثر بالسياق الثقافى ولانسـطيع أن نغفل أثر التجربة الشـخصية والرحلات فى رسم الصورة. (المصدر نفسه: ٢٧) لعلّ من أهم الحالات التى يمكننا تلمسها هى:

أ. "التشويه السلبى" حيث تسيطر على الأنا المبدعة أو الدارسة مشاعر التفوق على الآخر وغالباً ما تعززها العلاقات العدائية مع الآخر عبر التاريخ.

ب. "التشـويه الإيجابى" حيث تسيطر على الأنا المبدعة أو الدارسة مشاعر الدونية، فتـم من خلالها رؤية الواقـع الثقافى الأجنبى فى حالة من التفـّوق المطلق على الثقافة الوطنية الأصلية. فمثلاً نجد بعـض الكتّاب العرب أو الكتّاب الكرد منبهرين بالنموذج الغـربى للحياة إلى درجة نجد بعضهم لم يكتـف أن يكون من دعاة الحضارة الغربية، بل وجدناه يغض الطرف عن مشكلاتها.

ج. "التسامح" حيث تسـيطر على الأنا المبدعة أو الدارسة، الرؤية المتوازنة للذات والآخر، فترسـم صورة الآخر بروح موضوعية، يسودها التسامح، فيتم تقديم الصورة عبر رؤية واعية، تعتمد العلم، وتصغى لنبض الإنسـان، وبذلك تستطيع أن تنظر للآخر باعتباره نداً للذات وفى هذه الحالة يحتاج الأنا المبدعة والدارسة إلى تكوين جديد على المستوى المعرفى والإنسانى. (المصدر نفسه: ٢٨)



الرسم ١: حالات قراءة الآخر

صورة ماياكوفسكى فى شعر عبدالوهاب البياتى[1]

١. ولـد فى بغـداد عام ١٩٢٦م. تخرّج من دارالمعلّمين العالية ببغداد، حاملاً منها شـهادة اللّيسـانس فى اللغـة العربية و آدابها عام ١٩٥٠. اشـتغل بالتدريس، و مارس الصِّحافة. و لكن تحسُّسـه بقضية

بادئ ذی بدء تحسن الإشارة إلى أن «حضور الآخر بأشكاله المختلفة يتواصل فی الشعر العربی مع مسيرة التاريخ ببساطة، بسبب وجود هذا الآخر مع العربی أو قريبا منه؛ ومادام كذلک، فلا بد أن تتحقق علاقات متنوعة للأمة معه بتنوع الظروف والأزمان وعبر كل العصور، كما سنجده فی العصر الحديث.» (عبدالله كاظم، ٢٠١٠م: ٢٧–٢٨) ولعلنا لانبالغ إذا قلنا إن: «العالم كله، بجغرافيته وتاريخه وشعوبه وأحداثه ووقائعه كاد يحضر فی شعر عبدالوهاب البياتی.» (المصدر نفسه: ٦٧) وهنا نبدأ بتحليل قصيدة البياتی التی أنشدها عام ١٩٦٠م فی موسكو لتبجيل الشاعر الروسی ماياكوفسكی. والعنوان "إلى فلاديمير ماياكوفسكی" يدلّ بوضوح على إخلاص الشاعر العراقی لنظيره الروسی، ومدحه له. يمكن أن نقسّم القصيدة إلى ثلاثة مقاطع:

المقطع الأول:

مايا..كوفسكی/ فی وجه النقّاد اللؤماء/ يرفع جبهته المعصوبة[1]

وقصيدة/ بالدم مكتوبة/ وعصاه الثلجية/ تقرع روسية/ أرض الحرية. (البياتی، ١٩٩٥م: ١/ ٤٠١)

إذا دقّقنا فی هذا المقطع الرائع، نستطيع أن نميز بين مشاهد ثلاثة. فی المشهد الأول يبدأ الشاعر قصيدته باسم الآخر الروسی المتمثل فی ماياكوفسكی؛ وهذا النوع من التعامل مع الآخر يدلّ على مدى اهتمام الشاعر به. ويبدو لنا من هذا المطلع أنّ البياتی كان متأثراً بماياكوفسكی. فالبياتی يعترف بعبقرية ماياكوفسكی الشعرية؛ وبهذا نفهم أنّه يتحدّث عن شاعر كبير؛ ثم يتحدّث عن النقّاد الذين يلومون ماياكوفسكی

بلاده و قضاياه الإنسانية جميعاً، قاده للنّضال. فعُذِّب و اضطُهد و فُصِلَ عن وظيفته عام ١٩٥٤م و تعرّض للملاحقة. فسافر إلى بيروت و عاش مدّة فی لبنان، ثمّ انتقل إلى مصر، و منها إلى السّورية، و زار الإتّحاد السّوفيتی و هو كان المتحدّث الثقافی العراقی فی موسكو للأعوام كثيرة.بدأ البياتی حياته شاعراً رومانتيكياً حالماً بالحياة و دنيا الطفولة و عالم المثل؛ ثمّ أفاقت نفسه، فوجدها تصطدم بالحقائق الصّارمة، و الواقع المرير.فاستولى على نفس الشاعر السّامة، فنفر من المدينة و ثار على الرّجعية و التّقاليد، و حطّم القوالب القديمة، و اتّخذ أسلوباً جديداً للتعبير عن قسوة الحياة، و عمّا يعتلج فی صدره من أشجان. من أشهر دواوينه: ملائكة و شياطين، أباريق مهمشمة، المجد للأطفال و الزّيتون، رسالة إلى ناظم حكمت. (فرزاد، ١٣٩٠ش: ١٤٩)

١. الجريحة المُضَمَّدة.

ويشير إلى صموده وعدم رضوخه ورفعته تجاه الخصوم والنقاد: «يرفع جبهته المعصوبة»! فهـو مرفوع الرأس، وعجـز خصومه عن أن ينالوا من عِرضه، رغـم أن جَبهته من أثر عداوتهم جريحة، فهى تَنزفُ دماً ومن هنا تَصبغ قصيدتَه بالدم! بم يدافع مایاکوفسکی عن نفسـه؟ يجيب البياتى: بقصيدة مكتوبة بالدم؛ فالشـاعر والأديب الثوروى الروسى يدافع عن نفسـه وعن طموحات الثوّار بأدبه. ولا عجب! فهو لايملک إلا شـعرا نافذا وكلاما سـاحرا؛ وقد كلّفه هذا الشـعرُ الصادق، النابعُ من أعمـاق وجوده ثمناً باهظاً! ولاينسـى البياتى أن يتحدّث عن روسـيا؛ فقد زارها وأقام بها أعواما؛ ومن هنا يغتنم الفرصة ويشير ضمناً إلى طبيعة روسيا الباردة المثلوجة، ويقول إن مایاکوفسکی بعصاه الثلجية -(= شـعره الوطنى المُوَجِّه المنير والخارق للعادة كعصا موسـى) يُنَبّه الشـعب الروسـى ويسـتنهضه ويثير فيه كوامن الحماس والنخوة. والبياتى يصف روسيا بأرض الحرية، وهو بهذا يوجّه سهامَ النقد ضمناً نحو القائمين على بلاده، الذين ضيّقوا الخناقَ على الشـعب العراقى المضطهد؛ وهذا إن دل على شىء فعلى ما يحمل صدر البياتى من الألم والحسرة الناتجين عن القهر وانعدام الحرية فى موطنه وفى غيره من الأقطار العربية؛ فالآخر مرآة يرى الأنا فيها نفسه.

والجديـر بالذكر أنه «وفى ظل عنفوان اليسـار العالمى، خلال عقدى الخمسـينيات والستينيات بشكل خاص، كانت موسكوواحدا من رموز العالمية، فحضرت لدى شعراء اليسـار العربى ومنهم البياتى.» (عبدالله كاظم، ٢٠١٠م: ٥٩) ولعل فى هذا سِـرّ وصف روسيا بأرض الحرية.

والشـاعر -كما هو معروف- قد عانى من حياة كلّها نضال ونفى وتعب وعنت؛ وقد نتج ذلک كله عن الدكتاتورية والاستبداد؛ وقد جاء ذلک كله فى تسلسل منطقى كشف عن آراء البياتى فى عدة أمور: رؤية البياتى تجاه الآخر الروسى فى هذا المقطع رؤية من النوع الثانى والثالث، والمراد التشـويه الإيجابى والتسامح. عندما يصف الشاعر روسيا بأرض الحرية، يحسّ القارئ بأنّ البياتى يعطى الفضل فى مجال الحرية إلى الآخر الغربى، وهذا تشويه إيجابى. من جهة أخرى إنّ القصيدة مبنية على الوعى من قِبل الشاعر بعيداً عن التشويه السلبى. نراه وهو يمدح مایاکوفسکی ويعرفه حقّ معرفته، كما أنّه يعرف بلاد الشاعرالروسـى؛ فقد أقام فيها سنوات -كما تقدم-. ثم إن البياتى قام فى وجه اللؤماء

مــن الخصوم والنقاد الذین یتعرضون لمایاکوفســکی ونقدهم؛ کأنّــه یرید أن یقول: إن الشــاعر الروسی لا یجدر بهذا القدر من النقد والإهانة؛ إذاً ظهر البیاتی فی هذا المشهد فی موقف تســامحی تجاه الشاعر والمفکر الثوروی الروسی؛ صوّره وکأنه بریء ممّا یقول النقّاد. وهذا إن دل علی شــیء فعلی انتماء البیاتی –کنظیره الروســی– إلی الشــعراء العقائدیین والمرتبطین بالیسار العالمی فکریا وایدیولوجیا، وتعاطفه معهم.

الجدول ١: صورة الآخر عند البیاتی فی المقطع الأول

عدد المشاهد	آلیات تشکیل صورة الآخر لدی البیاتی	حالات قراءة الآخر عند البیاتی فی المقطع الأول
٣	مایاکوفسکی/النقّاد/ شعر مایاکوفسکی/ روسیا وطبیعتها/ الحریة	التشویه الإیجابی والتسامح

المقطع الثانی

الحقد یلمع فی عیون ذوی اللحی الصُفر الطوال/ القاتلی "بوشــکین" الجبناء/ أشــباه الرجال/ سرقوا ابتسامته/ وسموا خبزه بالبغض/ لکنّ اللیال/ دارت علی أقلامهم/ دارت، وکسّــرت النصال/ وخبت عیون ذوی اللحی الصفر الطوال/ لکن وجهک، یا رفیقی/ لا یزال/ فی لیل موسکو/ ساخراً منهم/ ومن عبث الظلال. (البیاتی، ١٩٩٥: ٤٠١/١)

من أهم میزات الآخر کما أشــرنا فهم الذات. یعکس الآخر أشکال التشویه نفسها وبذلک نســتطیع أن نتعرف علی بعض الإشکالیات الفکریة والاجتماعیة والنفسیة التی نعانیهــا فی مجال رؤیة الآخر. (حمــود، ٢٠١٠م: ٣٠) فی المشــهد الأول من هذا المقطع یتحدّث الشــاعر عن الذین تجاوزوا حدّ النقد المعقول، وأصبحوا یعادون مایاکوفسکی. وهذه صورة مذمومة لأعداء مایاکوفسکی؛ فأعداؤه ظلمة بعیدون عن الرجولة والمروءة، ولذا یصفهم البیاتی بأشــباه الرجال؛ والتعبیر مستقی من کلام الإمام علی(ع)، إذ یصف به أصحابه المتخاذلین المتهاونین فی تنفیذ أوامره. (راجع: نهج البلاغة، ١٣٧٧ش: ٢٨)

فی المشــهد الثانی یختم الشــاعر قوله بــدوران الأیام ویعلن فشــل الأعداء الذین

وقفـوا فی وجه مایاکوفسـکی بقولـه: «وخبت عیـون ذوی اللحی الصفـر». فالفائز هومایاکوفسـکی:«لکن وجهک یا رفیقی لایزال سـاخراً منهم». وفی لفظة "یا رفیقی" تعاطف مع الشاعر الروسی، وإشعار منه بأنه یرتبط به قلباً وقالباً.

والمشـهد الثالث هو صورة مایاکوفسکی البیضاء فی لیلة من لیالی موسکو. ویتّضح أنّ البیاتی کان متأثراً بطبیعة روسـیا الجمیلة. وهنا للمرة الثانیة یتحدّث عنها فی إیجاز شـدید، ولکن هذه المرة یتحدث عن جمال لیالیها بعد أن لمح إلی طبیعة روسـیا الباردة. إذاً الصورة الأولی ردّ فعل من قِبل البیاتی تجاه اللؤماء من خصوم الثورة. ویبدو البیاتی فی الصورة الثانیة وکأنّه رسّام رسم صورة مایاکوفسکی فی لیلة قمراء. والصورة الثالثة محاولة أخری لوصف موسـکو والإشـادة بجمالها، کأن البیاتی تری صورة روسیا کلّها فی هذه المدینة. وهذا أمر اعتیادی؛ لأنّنا حین نتأمل شـعر أی شاعر عربی تقریباً، فإنّنا لابـدّ أن نتلمـس فی بعضه حضوراً لمدن ومواقع وأمکنة أخـری من بینها ما هو أجنبی، وهی تُمثل لنا هنا بعض متعلقات الآخر بالطبع، لتعکس تجربة للشاعر، حیاتیةً أو ثقافیةً أو حتّی علی سـبیل الزیارة أو المرور. (عبـدالله کاظم، ٢٠١٠م: ٤٦) ونعتقد أنّ الغالبیة العظمی لهذا الحضور یکون من ناحیة الإعجاب والانبهار بتلک المدن من قِبل الشاعر. شأنه فی ذلک شأن عدد غیر قلیل من أبناء جنسه وغیرهم من سکان بلدان العالم الثالث المنتمین قلباً وقالباً إلی الاتحاد السوفیتی السابق باعتباره أحد القوی الکبری فی العالم، وأقوی وأعظم دولة ضمن بلدان الکُتلة الشـرقیة. وأخـیراً صوّر البیاتی فی هذا المقطع صورة مایاکوفسـکی فی حالة بعیدة عن التشویة الإیجابی والسلبی؛ وذلک لأنّه دخل فی هذا المقطع بروح موضوعیة بعیداً عن الغرض.

الجدول ٢: صورة الآخر عند البیاتی فی المقطع الثانی

عددالمشاهد	آلیات تشکیل صورة الآخر لدی البیاتی	حالة قراءة الآخرعند البیاتی
٣	أشباه الرجال/خبت عیون ذوی اللحی الصفر/ وجه رفیقی/ لیل موسکو	التسامح

المقطع الثالث

وأخیراً ینهی البیاتی قصیدته بقوله:

مایا..کوفسکی/ یرفع جبهته المعصوبة/ فی وجه النقّـاد اللؤماء. (البیاتی، ١٩٩٥م: ١/ ٤٠٢)

وهـذا النوع من التکرار فی آخر القصیدة تأکید من قِبل الشـاعر علی ما ادعاه فی بدایة القصیدة، وتقریر له. فهو یتحدّث عن الآخر الروسـی المتمثل فی مایاکوفسـکی، ویدافـع عنه بکلّ ما لدیه من ألفاظ وتعابیر. وقد أصدر حکمه النهائی علی ما یشـیعه خصومه السیاسیون من ادعاءات واهیة: مایاکوفسکی هو الفائز الوحید؛ لأنّه هو الذی یرفع جبهته المعصوبة- الجریحة من عداوة الأعداء ونقمتهم- فی وجه الخصوم. ویبدو أنّ إشـارات البیاتی فی هذا الشعر مرآة یری الشاعر فیها نفسه؛ لأنّ البیاتی أیضاً کان من الذین سـلکوا تلک الطریق، طریق مواجهة اللؤماء من النقّاد، ولعل هذا من البواعث الرئیسة لإنشاد هذا الشعر.

صورة مایاکوفسکی فی شعر شیرکو بیکه‌س[1]

١. ولد شیرکو عام ١٩٤٠م فی حی من أحیاء السلیمانیة، و لحظة رأی النور للمرة الأولی رسمت القابلة علی جبینه صلیب آلامه و عذاباته، و علی رأسه وضعت إکلیل شوک توج غربته التی ستمتدّ مع العمر إلی شـیأته المنافی اسفیناً بین أضلعه المتقاطعة. لقد کتب شیرکو العذاب و الاکتآب. العذاب الذی نمت فی رحمه الکلمات و الصور و الرؤی و طلاسـم الوجود(الأنبـاری، ٢٠١١: ١٤). فی الثامنة من عمره غادره الأب راحلاً إلی العالم الآخر فورث عنه أشجان کردستان، و هموم الوطن. شیرکو بیکهس هو ابن الطبیعة الکردسـتانیة بحق، و هو الناطق بجمالها و فتنتها، قسـوتها و غنجها. برحیل الأب فتحت بوابة الفقر. مع هذا لم یتوقّف شـیرکو أبداً عن اغتراف ما ینقصه من ینبوع المعرفة الکبیر علی الرغم من شـظف العیش. فی عام ١٩٧٤ التحق و للمرة الثانیة بالحرکة الکردیة للمقاومة و عمل فی الإذاعة و الإعلام و بعد انهیار الحرکة إثر اتفاقیة آذار ما بین صدام حسین و شاه إیران عام ١٩٧٥ عاد إلی السـلیمانیة. فی أواخر السبعینات أعادته السلطات إلی السلیمانیة و فی نهایة عام ١٩٨٤ التحق للمرة الثالثة بالمقاومة الجدیدة و بعد مضي أکثر من سنتین، سافر الشاعر إلی خارج العراق أولاً إلی إیران و من ثم إلی سوریة ثم إیطالیا بدعوة من لجنة حقوق الإنسان فی فلورنسا. فی عام ١٩٩١ و بعد الانتفاضة الجماهیریة رجع الشاعر إلی مدینة السلیمانیة. و بعد عدة أشهر رشح نفسه علي قائمة الخضر کشاعر مستقل فأصبح عضواً فی أول برلمان کردي. نشر باللغة الکردیة منذ اصدار أول دیوان له عام ١٩٦٨ و حتی أیامنا هذه أکثر من ثلاثین مجموعة شعریة و تضم هذه الدواوین علي القصائد القصیرة، و الطویله، و المسرحیات الشعریة و النصوص المفتوحه و القصص الشعریة. ترجم من العربیة إلی الکردیة روایة الشیخ و البحر لأرنست همنغواي. و عن طریق البرلمان أصبح أول وزیر للثقافة فی الأقلیم. یقول سید

أنشــد شــيركو بيكەس فى المجلد الأول من ديوانه، فى دفتر شــعره المعنون ب"من تينــوى تيم به گر ئه شــكى[١]" عام ١٩٧٤م قصيدة تحت عنوان "ماياكوفســكى" لتعظيم شأن الشاعر الروسى.

تسهيلاً للبحث فى القصيدة ننقسم القصيدة إلى المقطعين:

المقطع الأول

گــوێ گرن لێم! دهنگم ئهپرژێنمه چاڵي..چاوتانهوه/ مۆمي چاوتان..له دهنگما دائه گیرسێنم /تاریکیتان..ئهخۆمهوه /تهنیایهکهم..شۆستهي شهقامي نیوهشهو/له مۆسكۆدا.. دهرم ئهكات /چهق بهســتنتان..راوم ئهنێت/ بیَ جێیتان..دالدهم ئهدات /تهنیایهكم..هه-مووتانم) بێكهس، ٢٠٠٦م: ١/ ٢٨٢)

الترجمة: استمعوا إلىّ... أبثّ صوتى فى أعماق عيونكم/ أنير..شمعة عيونكم فى صوتى/ أشــرب... ظلامكــم/ الوحيد... أنا... طريق الشــارع فى منتصف الليل/ فى موســكو... يطردنى/ صمودكم..يجعلنى أفرّ/ شرودكم..يلجأنى/ الوحيد... أنا كلّكم.

سمّى شــيركو قصيدته باسم ماياكوفسكى، ومن هذا العنوان نفهم أنّ الشاعر معجب هو الآخر بالأديب الثوروى الروســى؛ لكنّه لم يبدأ القصيدة بذكره مباشرة؛ بل استهلها وهو يدعوالجميع لكى يســتمعوا إلى ما يقول ويُحسنوا الاستماع كى يستوعبوا حديثه: *أبــثّ صــوتى فى أعماق عيونكم.*» فى المشــهد الثانى يلجأ الشــاعر إلى وصف الأمكنة الروســية فى قصيدته حيث يصف موســكو وليلها الطويل: *طريق الشــارع فى منتصف*

على صالحى، الشــاعر الفارســى: «إنّ شيركو إمبراطور شــعر العالم». و تحققت للشاعر شهرة عالمية قلّما تحققت لغيره، و حصل علي جوائز عالمية عديدة من بينها جائزة "توخولسكى" الأدبية السويدية على يد الرئيس الســويدى، كارلسن عام ١٩٨٧م، و جائزة "بيره ميرد" عام ٢٠٠١، و جائزة "العنقاء الذهبية" عام ٢٠٠٥ و أعطاه المجمع الفلورنسى الإيطالى لقب "المواطن". و الشاعر لم يزل باقياً على قمة الإنشــاد و هو يعيش حالياً مختلفاً بين الســليمانية و اســتكهلم. و ترجمت أشــعاره إلى عديد من اللغات منها: الألمانية، الفرنسية، الإيطالية، النوروجية، العربية و الفارسية. و من دون أدنى شك تحمل قائمة الشعر العالمى اسم شيركو كأحد أرباب الشعر و هو يساوى شعراء مثل: لوركا، محمود درويش، ريستوس، نرودا، داستايوسكى، شاملو، جبران خليل جبران. (ئاميديان، ١٣٨٧ش: ٨٥)

١. أنا يرفَعُ عطشى باللهيب

اللیل/ فی موســکو... یطردنی. هذا امر اعتیادی بالنســبة لشــاعر کشیرکو، لأنّه شاعر الطبیعــة والمکان ولــه ید طولی فی هذا المجال؛ فهو یقول: «المکان هو فســحة وجودنا ومماتنا. وما المهد واللحد إلّا مکانین. لا شــیء خارج المکان وما الزمان بدون المکان إلّا خواء کما اعتقد.» (الأنباری، ٢٠١١م: ٥)

وفی المشهد الثالث من هذا المقطع أبدی الشاعر رأیه فی مایاکوفسکی قائلا: *الوحید... أنا کلّکم*. فالشــاعر یعتقد بأنّ الآخر الروسی (مایاکوفسکی) هو رمز لکلّ ما یدخل فی وجــوده من معانی الحزن والصمود.هذا ومن جهة نری أنّه فی هذا المقطع یصل إلی نوع من التلاحم والاتحاد بالشــاعر الروسی؛ فکأنّه هو مایاکوفسکی وقد أصبح لسان حاله ویصرخ بلسانه. بعبارة أخری وظّف الشاعرُ القناعَ[١]؛ وهذا لون من ألوان القراءة للآخر یتراوح بین التسامح والتشویه الإیجابی؛ وهو یرجع إلی المتلقی وکیفیة قراءته للشعر کی یفهم أی حالة تتناسب مع هذا المقطع الشعری عند شیرکو بیکه‌س.

الجدول ٣: صورة الآخر عند شیرکو بیکه‌س فی المقطع الأول

عدد المشاهد	آلیات تشکیل صورة الآخر لدی بیکهس	حالة قراءة الآخرعند بیکهس فی المقطع الأول
٣	القناع/وحدة الآخر/ الأمکنة:الشارعوموسکو/ تساوی الآخر والکلّ	یتراوح بین التشویه الإیجابی والتسامح

المقطع الثانی

گــوێ گرن لێــم، گوێ گرتنتان وەک رەشــەبا هە لّم ئەکات/ گــوێ گرتنتان،

١. بالإنجلیزیــة: (persona-masque). یقــول جابر عصفور فی تعریفه للقناع:«القناع یتّخذه الشــاعر المعاصر لیضفی علی صوته نبرة موضوعیة شــبه محایدة، تنأی به عن التدفّق المباشــر للذات، دون أن یخفی الرمز المنظور الذی یحدّد موقف الشاعر من عصره، و غالباً ما یتمثّل رمز القناع فی شخصیة من الشخصیات تنطق القصیدة صوتَها، و تقدّمها تقدیماً متمیزاً، یکشف عالم هذه الشخصیة، فی مواقفها أو هواجســها أو علاقتها بغیرها، فتســیطر هذه الشخصیة علی (قصیدة القناع) و تتحدّث بضمیر المتکلّم، إلی درجة یخیلّ إلینا أنّنا نستمع دلی صوت الشخصیة(عصفور، ١٩٨١: ١٢٣).

روانینێکهووشـــهکانم بهدیي ئهکات/ وشهکانم سهرمایانه/ سهرمایانهوههڵنالهرزێن/ گوێ گرن لێـــم، ههر وهک گوێ له زهریا ئهگرن/ تهنیایهکم، شـــهوهکانتان، پهنجهرهن بۆ شیعرهکانم/ ئهیانکهمهوهوهناســـهي/ ئهستێرهکانتان ههڵهمژم/ تهنیایهکم"پاریس" له د ڵما ون بووه/ تهنیایهکم ههموتانم.)بێکهس، ۲۰۰٦م: ۱/ ۲۸۲)

الترجمة: استمعوا إلیّ استماعکم یيقظنی کالریح الدبور[1] */ استماعکم رؤية، تنظر إلی کلماتی/ تحسّ کلماتی بالبرودة/ تحسّ بالبرودة ولاترتجف/ اســتمعوا إلیّ کما* تستمعون *إلی البحر/ الوحید أنا.. لیالیکم نافذة لأشعاری/ أفتحها وأمصّ أنفاس النجوم/ الوحید أنا.. فُقِدتْ باریسُ فی قلبی/ الوحید أنا.. أنا کلّکم.*

هذا المقطع مواصلة وتأکید لما ســبق. فی المشهد الأول من هذا المقطع یجلب الشاعر انتباه الآخرین للمرّة الثانیة کما وجدنا فی المقطع الســابق، حیث یقول: *اســتمعوا إلیّ! استماعکم یيقظنی کالریح الدبور.* وواضح أنّ الشاعر یعتقد بأنّ للآخر قوة فائقة فی أن یتّحد بالنّاس. هذا الاتحاد یســاعد الآخر أن یبین خلوصه للنّاس من جهة؛ لأنّه یحمل وحده همّاً یســاوی هموم النّاس جمیعاً. یبدو أنّ بیکهس یری فی مایاکوفســکی نفســه لأنّه وصل إلی نوع من الاتحاد بشــخصیة الآخر عن طریق استخدامه القناع من جهة، ووجود مشــابهات کثیرة بین شخصیة الشاعر والآخر من جهة أخری. لأن بیکه‌س هو الشاعر الکردی الذی حمل فی نفسه آلام شعبه بکلّ ما تحمّلها الشعب الکردی فی طریق وصوله إلی الحریة خاصة أثناء الحکم البعثی صدام حسین الذی قتل آلافاً من الأکراد الأبریاء. فکیف یســکت الشــاعر الکردی تجاه تلك المشاهد والشاعر نبی قومه؟. هذا وإن ما یمیز أعمال شــیرکو الشعریة هو انفتاحها الثقافی والمعرفی والفکری؛ فهو لم یعمد إلی تکریس شــعره للکرد فحســب، ولم یطبع الجمود والسکون علی فکره؛ بل ظل یرنو نحو تحقیق الظرف الإنســانی الملائم لکلّ من یُشبهه من بنی جنسه، بعد أن عاش ظروفاً قاسیة وغربة وتهجیراً ونفیاً وطردا عن منشأه کردستان، وبیئتها الجبلیة.

المشــهد الثانی من هذا المقطع رجوع إلی الطبیعة من قِبل الشــاعر. فمن السهل أن نفهم أن هذا هو شــیرکو الذی ینشــد بلغته الطبیعیة، حیث یستخدم مفردات کالبرودة،

---

۱. الریح الغربیة تقابل الصَبا وهی الریح الشرقیة.

البحـــر، اللیالی والنجــوم. کما أنه یتحدث عن باریس ویصفهـــا، وهی رمز للهموم التی تحملها صدور النّاس، حتی کأن کلّ الهموم قد رحلت إلی قلب الشـــاعر. فی هذا المشهد لجأ الشاعر مرّة أخری إلی القناع وهو یحسّ بالاتحاد بالآخر(مایاکوفسکی). والقصیدة بناءً علی هذا وبســـبب غزارتها غـــیر المحدودة تتجذر فی داخلنـــا ملغیة الخدر ومحرکة أعماقنا باتجاه فهم الصورة، وتقبلها؛ کأن هذا المقطع یشـــرح عذابات الشـــاعر وإقامته الجبریة بعیداً عن موطنه الأم. ویبقی طریق السرد فی القصیدة حتی نهایتها بهذا النمط. وتلک الصور التی یرسمها شـــیرکو علاوة علی تعرّفنا علی صورة مایاکوفســـکی تذکرنا بمهمة أخری لصورة الآخر هی التعرّف علی ذات الشاعر؛ وهذا النوع من قراءة الآخر یسمّی التسامح.

الجدول ٤: صورة الآخر عند شیرکو بیکهس فی المقطع الثانی

عدد المشاهد	آلیات تشکیل صورة الآخر لدی بیکهس	حالة قراءة الآخرعند بیکهس فی المقطع الثانی
٢	الطبیعة/باریس	التسامح

بین البیاتی وبیکهس فی تصویرهما عن مایاکوفسکی

مواقع التلاقی

والعنـــوان الذی اختاره کلّ من الشـــاعرین یدلّ علی أنّهمـــا یلتقیان فی إخلاصهما للآخر الغربی الروســـی المتمثل فی مایاکوفســـکی الکبیر، حیث عبّرا عن أحاسیســـهما وعواطفهمـــا الخالصة تجاهه؛ ومن هنا نصل إلی نوع مـــن التلاقی بین البیاتی وبیکهس مـــن هذا المنظر؛ فطریقهما فی الحیاة یتشـــابه ویتماثل إلی درجة کبـــیرة. ویبدو أنّ هذا التماثل والتشـــابه فی الحیاة هو العامل الرئیس الذی دفع الشـــاعرین إلی إنشاد قصیدة عن مایاکوفســـکی. وعلی هذا النمط من القول عبّر الشـــاعران عن ذاتهما مستخدمَین مایاکوفسکی مرآة یتجلی ذاتهما فیها.

برزت صورة مایاکوفسکی عند البیاتی کشاعر کبیر یأخذ علیه اللؤماء من الخصوم والنقّـــاد، وفی نهایة القصیدة البیاتیة یخرج الآخر(مایاکوفســـکی) کالفائز ویرفع جبهته

المعصوبة فى وجه الأعداء. وصوّر شيركو الآخر(ماياكوفسكى) كعبقرية روسية. وبالاختصار صوّره شيركو شاعراً فحلاً وبرّأه من جميع العيوب ولكى يؤدّى هذا المعنى يتخذ القناع ويزيد قصيدته إيحاءً.

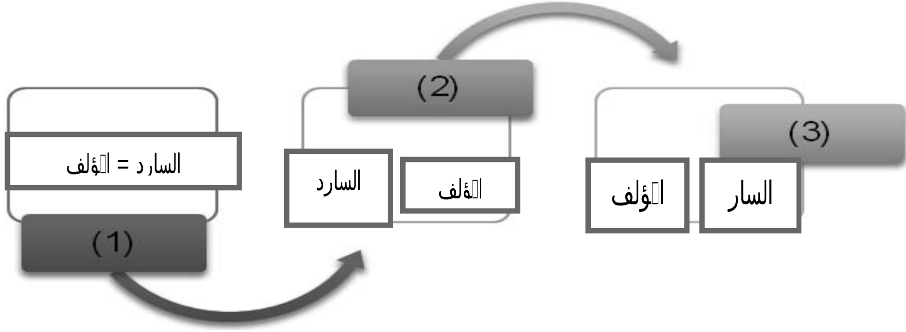
والشيء المهم الذى يجمع بين الشاعرين فى وصفهما عن الآخر الروسى هو لجوؤهما إلى وصف الأمكنة والطبيعة لبيان أحاسيسهما تجاه ماياكوفسكى، حيث عبّرا عن خلجات نفسهما تجاه الآخر بتوظيف الطبيعة فى شعرهما؛ لكن شيركو أكثر من استخدام هذا اللون من التعامل مع الآخر، وهو فى الأغلب يلجأ إلى الطبيعة والأمكنة لبيان مراده.

مواقع الخلاف

تختلف اللغة الشعرية فى وصف الشاعرين عن ماياكوفسكى، حيث يتحدّث البياتى من خلال توظيف الاستعارة كحجر الأساس فى قصيدته هذه، مع الصفات التى ينسبها إلى اللؤماء الذين يتعرضون لماياكوفسكى؛ وهذه كلها تتمّ داخل بنية سردية تختصّ بالبياتى. أى إن السارد فى القصيدة هو نفس الشاعر؛ بينما يلجأ شيركو فى وصفه عن ماياكوفسكى إلى القناع فى بناء سرد القصيدة. وهذا هو الفارق الأصلى بين الشاعرين فى وصفهما عن الآخر.

كلا الشاعرين يدافع عن الآخر ويمدحه ولكن أياً منها يستخدم طريقاً متباينا؛ فالبياتى يتحدّث عن النقّاد وينقدهم بل يهجمهم هجمة شديدة، ثمّ يعلن أن الفوز النهائى فى هذا الصراع يكون لماياكوفسكى؛ أما بيكهس فإنّه لايهجو النقّاد، بل يعرض لنا صورة يرى فيها نفسه متّحداً مع الآخر؛ والصورة مليئة ببيان الهموم وحسّ الوحدة من جانب الآخر مع غيره من النّاس.

هناك أنماط مختلفة من السرد. فى النمط الأول يجيء السرد عن طريق السارد الذى هو المؤلف الحقيقى، بمعنى أنّ هناك تطابقاً بين السارد والمؤلف الحقيقى. فى النمط الثانى هناك تقاطع بين شخصية المؤلف مع السارد فى نقاط عدّة. وفى النمط الثالث يكون التمييز العام فاصلاً بين السارد والمؤلف. (حليفى، ۲۰۰۹م: ۱۵۵)



الرسم ۲: أنماط الشكل السردى

استخدم البياتى النمط الأول فى قصيدته عن ماياكوفسكى، بينما يلجأ شيركوفى قصيدته تلك إلى النمط الثانى من أنماط السرد والذى يكون أكثر تناسقاً مع استخدام القناع فى النص الشعرى.

النتيجة

يستفاد ممّا سبق أنّ رؤية الآخر الروسى والكردى فى هاتين القصيدتين تجاه الآخر الروسى كانت فى الأغلب من نوع التسامح حيث تسيطر على الأنا المبدعة أو الدارسة، الرؤية المتوازنة للآخر؛ فكلّ من البياتى وشيركو رسم صورة الآخر بروح موضوعية، يسودها التسامح، فيتم تقديم الصورة عبر رؤية واعية، بعيداً عن السلبية أو العقد النفسية.

ولعلّ ممّا ساعد على تقديم رؤية موضوعية لصورة الآخر عند البياتى وبيكهس هو اهتمامهما بجمالية الطبيعة والمكان فى تصويرهما عن ماياكوفسكى داخل إطار يهتمان بهوية الآخر.

ومن المؤكّد أنّ قضية العلاقات العربية – الغربية والكردية – الغربية هى من أمهات القضايا المتعلقة بالوضع العالمى الراهن. وهذه مسألة لا يخفى على البياتى وشيركوحيث أكّدا على تآخى الشعبين العربى والكردى وعلاقتها الأخوية مع الحضارة الغربية؛ وهذه كلها جاءت فى إطار شعر يدلّنا على ذلك المفهوم بلغة شاعرية كلّها صداقة وإخلاص وتمجيد.

ومن المعروف أنّ الصورة التى يرسمها الأديب من الآخر تنبع أولاً وقبل كل شىء من

حاجات الأديب نفســه؛ ولذلک تلبى الصورة الأدبية فی الدرجة الأولی حاجات نفسية أو اجتماعية فی نفس الشــاعر. فمن منظور آخر كلّ من البياتی وشــيركو عند لجوئهما إلی تلک القصائد يلبيان إحساسهما النفسية تجاه الآخر الروسی دون أن تلبيا حاجات المجتمع المدروس.

المصادر والمراجع

أفاية، محمد. (۱۹۹۳). المتخيل و التواصل (مفارقات العرب و الغرب). لبنان: دار المنتخب العربی.

الأنباری، صباح. (۲۰۱۱). صورة المكان و دلالته الجمالية فی شــعر شــيركو بی كس. دمشق: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع.

بوحلايس، ســلاف. (۲۰۰۹). صورة الأنا والآخر فی شعر مصطفی محمد الغماری. الجزائر: باتنة، جامعة الحاج لخضر.

البياتی، عبدالوهاب. (۱۹۹۵). عبدالوهاب البياتی الأعمال الشــعرية۱. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

بيكهس، شيركو. (۲۰۰٦). ديوانی شيركو بيكهس. بهرگی يهكهم. سليمانی: كوردستان.

حليفی، شــعيب. (۲۰۰۹). شــعرية الرواية الفانتاســتيكية. بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون. الطبعة الأولی.

حمــود، ماجدة. (۲۰۱۰). صورة الآخر فی التراث العربی. الجزائر: منشــورات الاختلاف. الطبعة الأولی.

حنــون، عبدالمجيــد. (۱۹۸٦). صورة الفرنســی فی الرواية المغربية. الجزائر: ديــوان المطبوعات الجامعية.

رايس، رشــيد. (۲۰۰٤). صورة الجزائــر والجزائری فی الكتابات النثرية الفرنســية خلال القرن التاسع عشر. قسنطينة: جامعة منتوری.

رجب، محمود. (۱۹۹٤). فلسفة المرآة. مصر: دار المعارف. الطبعة الثانية.

طهماســبی، فرهاد. (۱۳۸۷). درآمدی بر آشــنايی با ادبيات جهان. تهران: انتشارات بال. چاپ اول.

عبــدالله كاظــم، نجم. (۲۰۱۰). الآخر فی الشــعر العربی الحديث: تمثّل وتوظيــف وتأثير. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات و النشر. الطبعة الأولی.

عصفور، جابر. (۱۹۹۸). المرايا المتجاورة(دراسة فی نقد طه حسين). مصر: دار القباء.

ـــــــــــ . (۱۹۸۱). «أقنعة الشــعر المعاصر: مهيار الدمشــقی». مجلة الفصول. مجلد۱. العدد الرابع.

فرزاد، عبدالحسین. (۱۳۹۰). تاریخ ادبیات عرب. تهران: انتشارات سخن. چاپ ششم.
مرتاض، عبدالملک. (۲۰۰۳). الإسلام والقضايا المعاصرة. الجزائر: دار هومة.
نامور مطلق، بهمن. (۱۳۸۸). «درآمدی بر تصویر شناسـی معرفی یک روش نقد ادبی وهنری در ادبیات تطبیقی». فصلنامه مطالعات ادبیات تطبیقی. سـال سـوم. شماره ۱۲. دانشـگاه آزاد اسلامی واحد جیرفت.
نهج البلاغة. (۱۳۷۷). ترجمه جعفر شـهیدی. تهران: شـرکت انتشارات علمی و فرهنگی. چاپ دوازدهم.
هلال، محمد غنيمي. (۲۰۰۳). الأدب المقارن. مصر: دار نهضة مصر. الطبعة الثالثة.
ئامیدیان، فه خره دین. (۱۳۸۷). له شاخه وه تا شار(شیعری نوی کوردی). سلیمانی: چوار چرا. په خشانگای ئازادی..

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد الثامن – شتاء ١٣٩١ش/كانون الأول ٢٠١٢م
صص ٧٧ ـ ٩٩

الأسلوب والأسلوبية وعناصر الأسلوب الأدبي من منظور القرآن الكريم

علی حاجی خانی*

الملخص

يشـمل الأسـلوب فی نظر القدماء والمعاصرين الناحيتين المعنويـة واللفظية، كما أن هناك أنواعا مختلفة من الأسـلوب عالجها القدماء والمحدثون سواء فی ذلک الغربيون والمسلمون. بالإضافة إلی ذلک فإن مفاهيم الأسلوب ومعانيه مختلفة فی المنظور الغربی والإسـلامی. فهناک العديد من التعاريف قدورد فی الكتـب المرتبطة بالموضوع، ولا يخفي أن للإسلوب عناصر مختلفة من منظور المدارس الغربية ومن المنظور الإسلامی. ولكن العناصر الإسـلامية للإسلوب لم يتم التعريف بها من قبل بشكل واضح منهجی من خلال الآيات القرآنية المباركة.

يتناول هذا المقال الأسـلوب الأدبی وعناصره وآراء القدماء فی ذلک بالإضافة إلی الأسلوب ومعانيه من منظور المدارس الغربية المعاصرة وذكر الفوارق الرئيسة بين المواقف العلمانية والإسلامية فيما يتعلق بعناصر الأسلوب الأدبی، ومن جملتها الفطرة والنية والإيمـان والتوحيد والعقل والعاطفة والشـعور والموهبـة والميول والرغبات وكذلک دور المسـؤولية فی هذا الأدب مسـتعينا بالمنهجـين التوصيفی والتحليلی مع الاستشهاد بالآيات القرآنية كما تطلب الأمر ذلک.

الكلمات الدليلية: الأسـلوب الأدبی، الأسـلوبية، العناصر، الإسـلامی، القرآن الكريم.

---

*. جامعة تربيت مدرس، طهران، إيران. (أستاذ مساعد). hajikhan1347@yahoo.com
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. حسن شوندی
تاريخ الوصول: ١٣٩١/۶/٢٠هـ. ش تاريخ القبول: ١٣٩١/١٠/٢٢هـ. ش

المقدمة

استخدمت كلمة الأسلوب فى الآداب العربية القديمة للدلالة على تناسق الشكل الأدبى، واتّساقه، فى كلام البلاغيين حول إعجاز القرآن الكريم، وأقدم من استخدم هذه اللفظة كان الباقلانى فى كتابه المسمي بإعجاز القرآن. فقد أوضح أنّ لكل شاعر أوكاتب طريقة يعرف بهاوتنسب إليه. ومثلما يتعرّف المرء على خط صاحبه إذا وضع بين خطوط عدة، فإن القارئ البصير بالشعر أو النثر يتعرّف على أسلوب صاحبه. (خليل، ١٩٩٧م: ٢٦)

وقد كثرت آراء القدماء من العلماء المسلمين حول الأسلوب من عبدالقاهر الجرجانى وابن خلدون وغيرهما من العلماء، كما أن هناك آراء متعددة حول الأسلوب عند العلماء الغربيين القدامى خاصة عند أرسطو، كما كثرت الآراء عند المعاصرين فى موضوع الأسلوب. وقد تنوعت الأساليب، وذكرها الأدباء من جملتها الأسلوب البسيط والمعتدل والجزل، كما أن هناك الأسلوب العام والأسلوب الفنى وغيرها من الأساليب التى تناولتها الكتب المتعلقة بالأسلوب.

ولايخفى أنّ هناك علاقة بين الأسلوب والأسلوبية إذ يرى البعض أن الأسلوبية هى علم الأسلوب، وهى دراسة النص ووصف طريقة الصياغة والتعبير وهى بذلك أحدث ما تمخضت عنه علوم اللغة فى العصر الحديث. (أحمد سليمان، ١٩٩١م: ٩) إن للأسلوب عناصر متعددة تختلف باختلاف رؤى الباحثين. فهى ليست واحدة عند العلمانيين والمسلمين.

يهدف هذا البحث إلى إظهار عناصر الأسلوب الأدبى الإسلامى من خلال الآيات القرآنية الكريمة التى تميّز الأسلوب الإسلامى عن غيره وهى كثيرة. حاول الباحث تسليط الضوء على أهمها بذكرها وتدعيم الفكرة بالآيات التى يفهم منها هذا الأمر. وقد سبق هذا البحث بعض الدراسات والبحوث التى تناولت جوانب من هذا الموضوع ومن جملتها كتاب ''علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته'' لصلاح فضل، وكتاب ''الأدب الإسلامى، إنسانيته وعالميته'' لعدنان النحوى، وكتاب ''الأسلوبية ونظرية النص'' لإبراهيم خليل، ثم كتاب ''الأسلوب، دراسة بلاغية لأصول الأساليب الأدبية'' لأحمد

الشـــائب، وأخيرا مقالة تحت عنوان ''الأسلوبية العربية والبلاغة العربية'' لبندر مبارك السنانی.

غير أن الباحث علی الرغم من اســتفادته من هذه الدراسات فأنه حاول الربط بين الموضوع والقرآن الكريم من خلال الاستشـــهاد بآيات وجدها مناسبة للفكرة التی أراد إثباتها كعنصر من عناصر الأسلوب الأدبی والمجال هذا مجال خصب يتطلب الكثير من البحوث والدراسات لإكمال المسيرة ووضع القواعد الثابتة للموضوع.

الأسلوب لغة

الأســـلوب فی اللغة «الطريق ويقال سلكتُ أســـلوب فلان فی كذا: طريقتَهُ ومذهبه، والأسلوب طريقة الكاتب فی كتابته، والأسلوب الفنُّ. يقال: أخذنا فی أساليب من القول: فنونٍ متنوعةٍ.» (إبراهيم، عبدالحليم، عطية، خلف الله، ١٤٠٨ق: ١٤٤)

يقول ابن منظور فی لسان العرب: «يقال للسطر من النخيل أسلوب، وكل طريق ممتد فهوأســـلوب، قال: والأسلوب هو الطريق والوجه والمذهب. يُقال: أنتم فی أسلوب سوءٍ ويجمع الأســـاليب. والأسلوب الطريق نأخذ فيه والأسلوب بالضّم الفن. يقال أخذ فلان فی أساليب من القول أی أفانين منه، ويقال: إنّ أنْفَه لَفی أسلوب إذا كان متكبرا.» (ابن منظور، ج٦، ١٩٨٨م: مادة سلب)

يقــول صاحب القاموس المحيط: «الأســـلوب: الطريق وعنق الأســـد والشـــموخ فی الأنف.» (الفيروزآبادی، ١٤١٩ق: مادة سلب)

وقد جاء فی تاج العروس: «الأســـلوب بالضّم: الفن يقال: أخذ فلان فی أساليب من القول، أی أفانين منه. الأسلوب عُنُق الأسد، لأنّها لاتُثنی.

ومن المجاز: الأســـلوب الشـــموخ فی الأنف، وأنّ أنفه لفی أســـلوب إذا كان متكبرا لايلتفت يمنة ولايسرة.» (الزبيدی، الحسينی، الغرباوی، ج٣: ١٩٦٧ق: مادة سلب)

الأسلوب اصطلاحا

قد جعل عبد القاهر الجرجانی من كلام الباقلانی الســـابق عن الطريقة والأســـلوب كلاما علي النظم الذی هو أشمل وأعم دلالة من الأسلوب. ولكنه استعمل كلمة الأسلوب

فی غیرموضع، ویعرّفه بقوله: «الأسلوب : الضرب من النظم والطریقة فیه.» (الجرجانی، ١٩٨١م: ٣٦١)

والجرجانی فی هذا التعریف لایبتعد عن مفهومه للنظم، بل إنّه یطابق بینهما بوصفهما ممثلین لإمکانیة خلق التنوعات اللغویة القائمة علی الاختیار الواعی، من حیث إمکانیة هــذه التنوعات فی أن تصنع نســقا وترتیبا من خلال الاحتمــالات النحویة القائمة فی بنیــة الجملة، لأنّ توالی الألفاظ فی النطق لایصنع نســقا أبــدا وإنما یصنعه قصد المبدع إلی التألیفــات بأســلوبها الذی یمیزها، والــذی یربط غالبا بالغــرض العام من الکلام، فالأسلوب یقترن بالطریقة التی تألّف علیها الکلام.

وفی الحقیقــة تکلم عبد القاهرعن شــیء آخر هو «النســق» و»الصّورة»، وتحدّث بالتفصیل عن المجاز والاستعارة وتمثیل الحسِّیات، وأسلوب التقدیم والتأخیر، ومباحث الفصل والوصل، وتأثیرکلّ من هذه الأسالیب فی الدلالة والمعنی.(خلیل، ٢٠٠٢م: ١٣٨)

أمّــا إبن خلــدون فیقول إن «الأســلوب هو عبارة عــن المنوال الذی تنســج فیه التراکیــب أو القالــب الذی تفرغ فیه، وهو یرجع إلی الصــورة التی ینتزعها الذهن من أعیان التراکیب وأشــخاصها وهي الصورة الصحیحة باعتبار ملکة اللسان العربیّ.» ثم یقــول: «إنَّ هذا المنوال أو القالب، بعد أن ینتزع صورته الصحیحة نحوا وإعرابا وبیانا، هو یتسّع بالحصول الوافی بمقصود الکلام و... .فإنّ لکل فن من الکلام أسالیب تختص به وتوجد فیه علي أنحاء مختلفة.» (ابن خلدون، ١٣٢٧ق: ٦٦٦)

یشیر الزرقانی فی کتابه «مناهل العرفان» إلی مفهوم الأسلوب فی اصطلاح البلاغیین قائلاً:

«هــو طریقة اختیار الألفاظ وتألیفها للتعبیر بها عن المعانی قصد الإیضاح والتأثیر، أو هو العبارات اللفظیة المنسقة لأداء المعانی، فأسلوب القرآن هو طریقته التی انفرد بها فی تألیف کلامه واختیار ألفاظه.» (الزرقانی، ج٢: ١٤٠٨ق: ١٩٩)

یقول أحمد حســن الزیات «إنّ الأســلوب هو طریقة خلق الفکــرة... وإبرازها فی الصورة اللفظیة المناسبة.» (الزیات، لاتا: ٦٢)

لکن أحمد الشــایب فیحدّدهُ بأنّــه «طریقة التفکیر والتصویر والتعبیر.» (الشــایب،

١٩٤٥م: ٤٦)

وهكذا نري أنّ الأسلوب فی نظر القدماء والمعاصرين يشمل الناحيتين المعنوية واللفظية جميعا.

أنواع الأساليب

هناک أنواع مختلفة من الأساليب يعالجها القدماء والمحدثين. أمّا الغربيون منذ اليونان إلی اليوم فيميزون بين ثلاثة أنواع من الأساليب وهي:

١. الأسلوب البسيط أو السهل.

٢. الأسلوب المعتدل أو الوسيط.

٣. الأسلوب الجزل أو السامي.

وهو التقسيم الذی يربط هذه الأساليب بالموضوعات التی يعالجها الخطاب اللغوی وخاصة الخطاب الأدبی. ولذلک هم يقولون فی الأسلوب الأول البسيط أو السهل، إنّه يصلح للرسائل والحوار، وفی الثانی المعتدل أو الوسيط، إنّه يصلح للتاريخ والملهاة، فی حين أن الأسلوب الثالث، الجزل أو السامی يصلُح للمأساة إلا أنّ هذا الرأي خلافی، بدليل أن الأنواع الأدبية الحديثة كالرواية والمسرحية الإجتماعية تستهلک عدة أساليب تظل فيها ناجحة. (السنان، ٢٠٠٩م: WWW.merbad.net/vb/showthread.php)

وهناک تقسيم آخر خاص، بالنظر إلی الظواهر الأسلوبية والتحليل الدقيق لجزئيات العمل الأدبی واكتشاف العلاقات بين هذه الجزئيات، ويمكن علي ضوء ذلک تقسيم الأسلوب إلی ثلاثة أنواع:

١. الأسلوب العام.

٢. أسلوب العناصر الفنية.

٣. أسلوب النثر والشعر.

أمّا الأسلوب العام، فهو الذی يجمع بين العوامل والعناصر الفنية ليجری بينها التفاعل.

وأسلوب العناصر الفنية، هو الأسلوب الخاص ببناء كل عنصر وتحديد دوره.

وأسلوب النثر والشعر، يميّز بين أساليب النثر وأساليب الشعر وأساليب سائر الأجناس الأدبية، ذلک لأن للشعر أساليب خاصة متميزة من أساليب النثر. وأساليب الشعر يفرض تميّزها الوزن والقافية. فالوزن والقافية يتطلبان أسلوبا خاصا، فتنساق الألفاظ لتأخذ مكانها العادل في التعبير الفني، ولتساهم في إقامة الوزن الشعرى وبناء القافية، وحركة الألفاظ هذه في رعاية الموهبة والعقيدة، تبنى تعبيرها الفنّى المتميّز، وتتفاعل مع الموضوع وسائر العناصر لتبنى الأسلوب الشعرى أو النثرى. (النحوى، ۱۹۹۹م: ۲۸٦-۲۸۷)

الأسلوب ومعانيه من منظور المدارس الغربية المعاصرة

يشير الدكتور صلاح فضل إلى الجذور اللغوية لكلمة "أسلوب" فى اللغات الأروبية قائلا: «لقد اشتقت كلمة "أسلوب" فى اللغات الأروبية المعروفة من الأصل اللاتينى "stilus" وهو يعنى "ريشة" ثم انتقل عن طريق المجاز إلى مفاهيم تتعلق كلها بطريقة الكتابة؛ فارتبط أولا بطريقة الكتابة اليدوية، دالا علي المخطوطات، ثم أخذ يُطلق علي التعبيرات اللغوية الأدبية؛ فاسُتخدم فى العصر الرومانى -فى أيام خطيبهم الشهير "شيشيرون"-كاستعارة تشير إلى صفات اللغة المستعملة؛ لامن قِبَل الشعراء، بل من قبل الخطباء والبلغاء، وقد ظلت قذه الطبيعة عالقة إلى حدما بكلمة "style" حتى الآن فى هذه اللغات إذ تنصرف أولا إلى الخواص البلاغية المتعلقة بالكلام المنطوق.

ولما كانت الأعمال الأدبية تختلف أساسا عن الخطابة واللغة المنطوقة، فإن تعلق مفهوم الأسلوب بها يشير إلى بعض الخواص الكلامية فيها.ويري بعض الباحثين أن اشتقاق الكلمة من أصل لاتينى -لا إغريقى-كما هي الحال فى معظم المصطلحات البلاغية الأخري له أهمية خاصة، فأرسطومثلاً يستخدم «lexis» أى لغة أوكلمة مقابل "Taxis" أي "نظام" التى تترجم عادة بقول أو أسلوب، لكن كلمة "Stylos" تعنى فى اللغة الإغريقية "عمودا"، ومن هنا جاءت تسمية زاهد متصوف مثل "سيميون" "الأستيليتا" إذ كان يعيش علي عمود قديم تقشفا وزهدا.أمّا شكل كلمة "style" فى اللغة الإنجليزية، بدلا مما كان ينبغى أن تُكتَب به "stil" فمبنى علي أساس توهم الأصل الإغريقى،

لامطابقة الأصل اللاتينی الحقيقی كما يقول قاموس "أوكسفورد". (فضل، ۱۹۹۸م: ۹۳)

وهناک تعاريف مختلفة للأسلوب عند أصحاب المدارس المختلفة الغربية المعاصرة التی تدرس الأسلوب والأسلوبية معاً،حسب تصوراتها واعتقاداتها، وفيما يلی بعض هذه التعاريف:

يقول "شوبنهاور": «الأسلوب هو مظهر الفكر.» (عياشی، لاتا: ٣٤)

يقول"فلوبير": «الأسلوب وحده طريقة مطلقة لرؤية الأشياء ويُتصوّر الأسلوب بالأثر الذی يتركه.» (المصدر نفسه: ٣٥)

يقول "ستاروبنسكی": «الأسلوب إعتدال وتوازن بين ذاتية التجربة ومقتضيات التواصل، أو تجربة الاعتدال بين الأنا والجماعة، فيكون حلا وسطا بين الحدث الفردی والشعور الجماعی.» (المصدر نفسه: ١٤٧)

يقول "ريفاتير": «الأسلوب هو فُرادة النصّ.» (المصدر نفسه: ١٥٣)

ويقول "بييرجيرو": «إنّ كلمة أسلوب إذا رُدّت إلی تعريفها الأصلی، فانّها طريقة للتعبير عن الفكر.» (المصدر نفسه: ٣٧)

ويقول "بوفون": «الأسلوب هو الرجل.» (المصدر نفسه: ٣٤)

وأمّا الدكتور منذر عياشی مضافا إلی هذه التعاريف للأسلوب، فيشير إلی تعاريف أخري مطروحة من أصحاب هذه المدارس منها: «الأسلوب حدث لغوی من غير اتفاق.» (المصدر نفسه: ١٢٢)

«الأسلوب نظام لنصّ مخصوص لايُقبل القياس عليه.» (المصدر نفسه: ١٠٤)

«الأسلوب جزء من القراءة.» (المصدر نفسه: ٢٠١)

«الأسلوب جزء من المكتوب.» (المصدر نفسه: ٣٧)

«الأسلوب خطاب لايعترف بنظامه الخاص.» (المصدر نفسه: ١١٦)

«الأسلوب لغة تخلق نظامها بعد أن لم يكن وتتحلّي به.» (المصدر نفسه: ١٠٤)

«الأسلوب نظام غير معياری يؤسس اللغة علي خلاف القاعدة ولايعطی للنسق الذی يستخدمه ثَباتا قاعديّا ولاقوة معيارية.» (المصدر نفسه: ٩٨)

يشير الدكتور فتح الله أحمد سليمان إلی تعريف آخر للأسلوب، لايخرج عن

التصورات التى عُرِضت قبله وهو: «الأسلوب يعبّر تعبيرا كاملا عن شخصية صاحبه بل ويعكس أفكاره ويظهر صفاته الإنسانية، وهذا التعريف من زاوية ما يسميه المنشيء.» (أحمدسليمان، ١٩٩١م: ٩)

ثمّ يقدم تعريفا آخر من زاوية النص الذى يعتمد على ثنائية اللغة، الثنائية التى تقسم اللغة إلى مستويين، مستوي اللغة وبُنيتها الأساسية، ومستوي الكلام. والمستوي الثانى -مستوي الكلام- ينقسم إلى قسمين آخرين: الاستخدام العادى للغة والاستخدام الأدبى.» (المصدر نفسه: ١٠)

كما مرّ فى التعاريف السابقة فالأسلوب هو النظام، خطاب الرجل والشكل واللغة والتعبير عن شخصية صاحبه وجزء من القراءة أو ليس جزءا من القراءة، بل من الكتابة وفرادة النص واختيار وحدث لغويّ وحدث فكرى ومن الطبيعى أن تتولّد من كل تعريف اتجاهات مختلفة.

العلاقة بين الأسلوب والأسلوبية

ممّا لاشک فيه أنّ الأسلوب وما يعادل هذه الكلمة فى اللغات الأخري موغلة فى القدم فى مفهوم الإنسان ولغته ونشاطه فى مختلف ميادين الحياة، فهنالک "أسلوب" لكل نشاط، فمثلا أسلوب فى الكتابة والخطابة والقراءة وأسلوب فى التفكير وأسلوب فى الإدارة والسياسة ونحوها.

أمّا "الأسلوبية" فهى مصطلح حديث يَدرس "الأسلوب" فى اللغة حين يُمارسه الإنسان كلاما ينطق به أو يكتبه، فإذن تمتدّ الأسلوبية امتداد اللغة والأسلوب.

يقول الدكتور منذر عياشى: «... ومادامت اللغة ليست حكرا علي ميدان إيصالى دون ميدان، فإن موضوع الأسلوبية ليس حكرا -هو أيضا- علي ميدان تعبيرى دون آخر.» (عياشى، لاتا: ٢٩)

ويقول الدكتور عدنان على رضا النحوى : «والأسلوبية هي "علم" كما يراها بعض الدارسين الغربيين، أو هي "نقد" أو "فلسفة" أو "نهج"، كما يراها آخرون تقترن دائما بالأسلوب. فحيثما وجد أحدهما وُجد الآخر، فإذن "الأسلوب والأسلوبية" (style and stylistic) متلازمان.» (النحوى، ١٩٩٩م: ١٥٤)

يبدو مما سبق أنّ "الأسلوب" مفردة مستعملة فى ميادين مختلفة عند القدماء ومنها الأدب، أما "الأسلوبية" فمصطلح حديث يدرس الأسلوب فى اللغة حين يمارسه الإنسان كلاما ينطق به أو يكتبه، فإذن تمتد الأسلوبية امتداد اللغة والأسلوب كما أشير.

ويبدو أنها ولو لم تكن مستعملة عند القدماء، ولكن كلّ كاتب أو شاعر أو خطيب قديم يعرف بأسلوبه الخاص فى نثره أو شعره أو خطابته، وإذن ليس مفهوم الأسلوبية إلا العلم بالأسلوب بغضّ النظر عن العوامل التى طرحت فيها فى اتجاهاتها اليوم.

أمّا الدكتورأحمد سليمان فيعتبر الأسلوبية أحد مجالات نقد الأدب قائلا: «الأسلوبية علم الأسلوب وهى دراسة النص ووصف طريقة الصياغة والتعبير وهي أحد مجالات نقد الأدب اعتمادا علي بنيته اللغوية دون ماعداها من مؤثرات اجتماعية، أو سياسية، أو فكرية، أو غير ذلک. والأسلوبية هي أحدث ما تمخضت عنه علوم اللغة فى العصر الحديث.» (أحمد سليمان، ١٩٩١م: ٩)

ويرى الدكتور صبرى مسلم: «إذا قلنا علم الأسلوب، فإنّنا نقترب من الأسلوبية حد الترادف، لأن الأسلوبية فى بعض وجوهها متأثرة بالمنطق العلمى والنسق المنهجى، وهما من معطيات هذا العصر الذى يهيمن فيه العلم علي كل شيء، ومن ذلک إنه يخضع الأسلوب للرؤية النهجية.» (صبرى، ٢٠٠٩م: www.26sep.net)

كما يتضح من القولين السابقين فإن الآراء حول تقديم تعريف عن الأسلوبية وعلاقتها بالأسلوب قدتتفاوت بين الأدباء غير أنّ هناک أشياء تجمع بين هذه الآراء كما هو واضح فى الرأيين السابقين.

الافتراق الرئيسى بين المواقف العلمانية والإسلامية فى الميدان الأدبى

ومن المواضيع الهامة التى تستحق الدراسة، تفكيک المواقف الغربية العلمانية والإسلامية بالنسبة للأسلوب والأسلوبية.

ومما لاشک فيه أن هنالک منهجين مختلفين كلّ الاختلاف من حيث النظر والتصوّر للكون والحياة والإنسان وكذلک للغة ودورها، ومن ثمّ للأدب ومهمته ودوره، وأن كل تصوّر من هذين التصورين يقود إلى تصور خاص به بالأسلوب والأسلوبية.

وأهمية هذا الموضوع فى واقع المسـلمين اليوم تبرز حين تسـّلل الفكر العلمانىّ إلى العالم الإسلامى بكل أوجه نشاطه السياسىّ والاقتصادى والاجتماعى، وكذلک الأدبى بميادينه المختلفة وكذلک دور اللغة ومنزلتها.

بتصفـح صفحـات التاريخ، يظهر جليا أن هذه الفكرة ظهـرت بعد الثورة الصناعية والتطور العلمى ظهورا فى مسـمَّيين اثنين "العلمانية" بفتح العين مرادفها "secularism" أى عـزل الدين عن الحيـاة فى جميع ميادينها، والنظر إلى الحياة نظرة مادية كاملة وهي مأخـوذة من كلمة "العَلْم" بمعنى العالَم وما حواه بطن الفلک و"العِلمانية" بكسـر العين مرادفها "scientism" من كلمة "العِلم" بمعناه البشـرى وإخضاع كل شيء لعلم الإنسان وتجاربـه، وكلاهما يدعو إلى عزل الدين عن ميادين الحياة، وعزل تصوّر الدار الآخرة والإيمان والتوحيد. (النحوى، ١٩٩٩م: ١٠)

ولقد طرحـت "العَلمانية" أو "العِلمانية" تصورات مادية مختلفة فى الفلسـفة والفكر والأدب والنقد ومختلف ميادين الحياة.

لقدكان من أبـرز معالم هذه الاتجاهات أنّها اتجاهات مادية، تعزل الموضوع عن كل مـا لايرتبط به ارتباطا ماديا، وتعزل الموضوعات كلَّها عن "الغيب" وعن الدار الآخرة وعن الإيمان والتوحيد، وأخذت تعتبر العقل البشري مصدر كلّ فكر، والعلمَ الذى تبلغه هو الأسـاس الذى تقوم عليه الحياة، وكلّما بلغ الإنسـان نجاحا جديدا فى علم جديد، كان يغمره الفرح بعلمه هذا، وينسيه ضرورة التأمل الأوسع فى الكون. وهذه الأوصاف تذكّرنا بالآية الشـريفة التالية: ﴿فلمّا جاءَتهُم رُسُـلُهم بالبَيّنـات فرِحوا بما عندَهُم مِن العِلم وحاقَ بهم ما كانوا به يستهزؤونَ﴾ (غافر: ٨٣)

وعندما عزلت العلمانية "الغيب" عن الحياة الدنيا وعن جميع ميادينها وجدت نفسها أَمام تنافضات كثيرة تبدولها، ووجد العلمانيون أنّهم كلّما نجحوا فى حل مشكلة واحدة ظهرت أمامهم مشاكل جديدة، لم تكن ظاهرة ولم تكن تخطر ببالهم.

وكلّما سـار الإنسان فى هذا الكون مسافة امتدت أمامه آفاق أبعد وأوسع، وكأنّما لم يَسِرْ إلا خطوات قليلة فى مسافات لامتناهية.

ومـن المعالم البـارزة الأخري لهذه الاتجاهـات المتأثرة بالعلمانيـة، هي الرغبة فى

إخضاع كل شيء للعلم، أو لما يسمونه "علما" وكان من بين ذلك الأدب، ومايتصل به.

يري الدكتور عدنان النحوى كل مذهب من هذه المذاهب ردّ فعل للمذهب السابق، إذ يقول: «وحين نطالع هذه المذاهب، نجد أن هنالك خصائص واقعية تساعد علي فهم المذاهب والأحداث. فمن أهم هذه الخصائص أن كلّ مذهب كان يأتى ردّ فعل للمذهب السابق، ويمهّد فى الوقت نفسه لظهور مذهب جديد كردّ فعلٍ له. وسبب ذلك هو أن معظم الفلاسفة ورجال الفكر والأدب نفضوا أيديهم من "الغيب" والدار الآخرة، وحقائق الإيمان والتوحيد. واعتمدوا التصورات البشرية التى لاتستطيع إلا أن تأخذ بجزء من الحياة.» (المصدر نفسه: ٢٠)

أهمّ العناصر المتعلقة بالأسلوب الأدبى من القرآن الكريم

مما لاشک فيه، أن لكلّ أدب عناصره التى تبنيه وتبنى جماله ونهجه. فما هو الأسلوب الأدبى من منظور القرآن الكريم؟ ولكى ندرس هذه العناصر فى الأسلوب الأدبى من منطلق القرآن الكريم لابد من وقفة مع الأديب المنتج الذى يبدع هذا الأدب فهو الركن الأساسى فى هذه العملية.

إذن يمكن أن نقسم هذه العوامل فى مجموعات منها العناصر المتعلقة بالأديب المنتج وفطرته وذاته وآثارها الظاهرة فيه من إيمان وتوحيد، ونيّة وفكر وعاطفة، وموهبة وغير ذلک، والتفاعل الذى يتمّ بينها فى فطرة الأديب والعناصر الخارجة عن الأديب والمؤثرة فيه كالبيئة والنشأة وتاريخها، والواقع الذى تولّد فيه الموضوع والنص من مكان وزمان وأحداث وما يترک ذلک من آثار فى النفس والفطرة.

أما الدكتور النحوى فلا يكتفى بإعطاء الدور الأساسى للأديب فحسب، بل يولى اهتماما كبيرا بالنص الأدبى كجزء آخر من عملية الإبداع حيث يقسم العناصر المتعلقة بالنص إلى الصياغة الفنية، الموضوع الفنّى والفكرة الموحية، والجنس والشكل الأدبى والأسلوب. (م.ن: ٢٥٧)

فيما يلى يُدرس دور كل واحد من هذه العناصر ومدي تأثيرها فى الأديب مستندا إلى الآيات القرآنية.

١. الفطرة

سواء أكان الأسلوب مرتبطا بالأديب المنتج أم بالنصّ الفنى أم بالمتلقّى فإنّه فى جميع الحـــالات مرتبط بالموضوع الذى يطرقه الأديب ويحمله النّــص، والموضوع فى الحقيقة يخرجُ من الإنسان، من طاقته ووسعه ومن تفاعله مع الحياة. إنّه يخرج من إيمانه وعلمه وتجاربــه ومن زاده الذى تحملــه فطرته مع ما تحمل الفطرة مــن قوي أخري وطاقات وميول ورغبات أودعها الله فى كيان الإنسان وخلقه وما نعرفه بالفطرة.

ماهــي هذه الفطرة؟ إنها الفطرة التى فطر الله الناس عليها كما يقول الله عزّوجل فى كتابه الكريم:

﴿فأقِــم وَجهَکَ لِلدّينِ حَنيفاً فِطرَتَ اللهِ التى فَطَرَ النّــاسَ عَلَيها لا تبديلَ لِخَلقِ الله ذلِکَ الدّينُ القيّمُ ولکنَّ أَکثرَ النّاس لايعلَمونَ﴾ (الروم: ٣٠)

ويمكن أن نعتبر الفطرة المســتودَع الذى يضم مختلــف القوي والقدرات التى أودعها الله فيها. أو أن نشــبهها بالبســتان الذى يضم الغراس المختلفة والنبع الذى يروى هذه الغراس.

وقد أكّد رسول الله (ص) فى حديثه الشريف وجودالفطرة فى كل مولود إذ يقول: «كلُّ مولــودٍ يولَدُ علي الفطرة فأبواه يهوّدانه أو ينصّرانه أو يمجّســانه.» (الكلينى، ١٣٦٥ش: أصول كافى)

وللفطرة بصورة عامة حالتان: فطرة ســليمة ســوية كما فطرهــا الله تبارک وتعالى، وفطرة شُــوِّهت بالآثام والمعاصى، وانحراف الأبوين أو تقصيرهما، وبتأثير مختلف قوى البيئة والمجتمع، فيما سمّيت بالفطرة الخاملة.

ويبيّن لنا القرآن الكريم هاتين الحالتين فى آياته المتعددة نشير منها إلى سورة الشمس حين يقول: ﴿ونَفس وما سَوّاها فَأَلهَمَها فُجورَها وتقواها قد أفلَحَ مَن زكّاها وقَد خابَ مَن دسّاها﴾ (الشمس: ١٠-٧)

فإذن أن الفطرة هي أساس التصور للإيمان والتوحيد، وأساس المنهج الإيمانى للتفكير، وأساس التربية والبناء فى الإسلام.

ومن الفطرة ومن تفاعل القوي العاملة والمســتودعة فيها ينطلق عطاء الإنســان، و

يظهر من هذا العطاء الموضوع والنصّ الأدبی والأسلوب والأسلوبية.

ومن هنا كانت حماية الفطرة أوّلَ حق للإنسان. إنها الحق الأول الأساسی الذی أغفَلته الحضارة العَلمانية، كما أشير ولم تلتفت بإغفاله بل أوجدت جميع العوامل التی تُدمّر الفطرة أو تشوّهها.

۲. الإيمان والتوحيد

إن أول طاقة أودعها الله فطرة الإنسان هی الإيمان والتوحيد. والآية الكريمة تشير إلی أن الفطرة هي الدين: ﴿فأقِم وَجهَکَ لِلدّينِ حَنيفاً فِطرَتَ اللهِ الّتی فَطَرَ النّاسَ عَلَيها﴾ (الروم: ۳۰)

وطبعا أساس هذا الدين هو الإيمان بالله والتوحيد. ويؤكد القرآن الكريم بأن الإيمان بالله ومعرفته وتوحيده أمر فطري فی الإنسان كما يقول: ﴿فإذا رَكِبوا فی الفُلکِ دَعَوُا الله مُخلِصينَ لَهُ الدّينَ فَلَمّا نَجّاهُم إلی البَرِّ إذا هُم يُشركون﴾ (العنكبوت: ٦٥)

الإيمان والتوحيد هما الينبوعان الغنيان الصافيان اللذان يرويان جميع القوي والميول فی الإنسان ريّا عادلا متوازنا علی أساس سنن الله. حتّی تؤدی كلّ طاقة دورها الحقيقی الذی خُلقت له. وفی هذه الحالة تكون الفطرة سليمة والنفس سوية، ويصل الإنسان إلی الإفلاح كما قال الله تبارک وتعالی: ﴿قد أفلحَ مَن زَكّاها﴾ (الشمس: ۹)

فيصبح عمل هذه الطاقات "تقوی" أما إذا تعطل هذا النبع أو سُدّ أو استبدل به غيره فإن الریّ ينقطع أو يفسد أو يضطرب ولا تروي الميول والقوي ريّا متوازنا وعندئذ يكون انحراف الإنسان وخيبته كما قال الله عزّ وجلّ: ﴿وقَد خابَ مَن دَسّاها﴾ (الشمس: ۱۰)

ويصبح عمل هذه الطاقات المنحرف فجوراً.فإذن منَّ الله علي عباده جميعاً أن جعل الإيمان والتوحيد فی فطرة كلّ إنسان، وجعله عهدا وشهادة وموثقا كما قال الإمام علی (ع): «فبعث فيهم رُسُلَهُ وواتَرَ إليهم أنبياءهُ لِيستأدُوهم ميثاق فطرتِهِ.» (نهج البلاغة: الخطبةالأولی)

۳. النيّة

النيّة فى الإسلام ركن فى الشعائر. وهي قصد التوجه القلبى إلى الله سبحانه وتعالى مع توافر العزم والتصميم ومع توافر الرؤية الواضحة للدرب والهدف، والوسيلة والأسلوب. فإذن منطلقها القلب المرتبط بالفطرة، فهي توفّر تهيئة للنفوس بذلک قبل مباشـرة العمل وتثبيتاً للصلة الخالصة مع الله. وهي فى الحقيقة تهب النفس الطمأنيتة والأمن. النية قضية يتفرد بها الإسـلام. وهي الأسـاس الذى يجب أن يقوم عليه العمل حتى يُقبَل عند الله، علي أن يكون العمل خاضعا لله.

فعن رسـول الله صلي الله عليه وآله وسلّم قال: «إنما الأعمال بالنيات والخواتيم.» (عابدينى مطلق، ۱۳۸۷م: ۱۲۶)

وهـي وعى وإدراک للعمل الذى يُقبِل عليـه المؤمن مهما كان العمل، كلمة تقال أو أدبا يخطّه، أو فعلا يقوم به إنها تطرد الغفلة والارتجال، وتقوّى العزيمة وصدق التوكل.

«النيـة توفّر الحوافز الإيمانية إلى المبادرة الذاتية، وتدفع المؤمن إلى أن يلتزم حدود الله، فلهـا دور عظيم فى الأدب ودور قوى فى الأسـلوب... إنها القـوة الدافعة للجمال الفـنى، وهي التى تهب الموهبة طاقة الحركة والعمل، فتُولد الخفقة فى الجمال والدفقة فى العطاء. إن النية هي مفتاح يَنبوع الإيمان والتوحيد ليروى النبع عندما تفتحه النية جميع القوي العاملة فى الفطرة ريّا متوازنا. (النحوى، ۱۹۹۳م: ۲۳۷)

والنقطة الأولى اللائقة بالذكر هي أنّ النية طاقة فى كلّ انسان إمّا مؤمنا متقيا صالحا وإمّا فاسـدا كافرا فاجرا. فالمؤمن الصادق تتجه نيته إلى الله سبحانه وتعالى علي وعى وعزيمـة وتصميم. أمّا الكافر فتتجّه نيته إلى الدنيا وشـهواتها علي حذرٍ وفتنةٍ يُزيّن له الشـيطان بها عمله حتى يحسبه وعيا، ثمّ تنكشـف له الحقيقة ويُذهَب عنه الحذر وتُرفَع عن عينيه الغشاوة إن عاد واهتدي، أو يوم القيامة: ﴿لَقَد كُنتَ فى غَفلةٍ مِن هَذا فَكَشَفنَا عَنکَ غِطَاءَکَ فبَصَرُکَ اليَومَ حَديدٌ﴾ (ق: ۲۲)

والنقطـة الثانية اللائقة بالذكر هي أن من الممكن أحيانا رؤية بعض مظاهر الخير فى عمل رجل فاسـد أو فاجر أو كافر. فلا يكون ذلک إلا من أثر البقيّة الباقية من الفطرة المشوّهة، فيكون العمل غير مرتبط بالنية الصادقة لله، فلا يُقبَل عند الله كما يقول القرآن

الكريم: ﴿وقَدِمنا إلى ما عَمِلوا من عَمَلٍ فجَعَلناه هَباءً منثوراً﴾ (الفرقان: ٢٣)

٤. العقل والتفكير

إنّ العقــل طاقة فى كيان الإنســان، والقرآن الكريم يعــبرّ فى كثير من آياته عن هذه الطاقة بالقلب أو اللب والذى نفهمه من ذلك أن القلب هو الذى يسيطر أو يغذّى سائر الأجزاء. كقوله ســبحانه وتعالى: ﴿أفَلَم يَســيرُوا فِى الأَرضِ فَتَكــونَ لَهُم قُلوبٌ يَعقِلوُن بِها أَو آذانٌ يَســمَعُون بِها فإنّها لا تَعمي الأبصارُ ولكِن تَعمَى القُلوبُ الَّتى فِى الصُّدُور﴾ (الحج: ٤٦)

والعقل حين يعمل يُطلِق التفكير. والعقل والتفكير يمثلان قدرة الإنسان علي التأمل والتدبّر، والدراســة والبحث، وجمع المعلومات وتركيبها وتحليلها، والنظر والاستكشاف، والفهم والاستيعاب، والتنسيق، واتخاذ القرار والموقف.

٥. العاطفة والشعور

العاطفة هى طاقة أخري فى الإنسان، إنها القوة التى تهيِّء العين فتدمع، وتدفع القلب فيخفــق، إنها تطلق الحنان أو القوة، والرحمة أو الغلظة واللطف أو الخشــونة. (النحوى، ١٩٩٩م: ٢٢٤)

إنها طاقة فى الإنسان لاتعمل وحدها، ولكنها تعمل مع سائر القوي فى كيان الإنسان، وهــى من أهم القوي التى تعمل معها طاقــة العقل والتفكير. فحينا تغلب طاقةُ التفكير، وحينا تغلب العاطفة، وحينا آخر تتوازنان.

٦. الموهبة

هــي طاقــة خاصة متميزة يهبها الله لمن يشــاء من عباده. والمواهــب متعددة ومنها الموهبة الفنية الأدبية. وهذه الطاقة يختلف مستواها أيضا من رجل إلى رجلٍ، ولكنها فى جميع الحالات ترعي وتنمّى بعض الطاقات فى فطرة الإنســان. ويرعاها كذلک الإيمان والتوحيد ومن خلال هذه الرعاية التى تتم فى ذات الإنسان وفطرته. (النحوى، ١٩٩٩م: ٢٥٣) فى الحقيقــة تطلق الموهبة التفاعل بين قوّتى الفكر والعاطفة، لينطلق النصّ الأدبى الفنّى الملتزم بالإسلام.

۷. الميول والرغبات

«لقد غرس الله فی فطرة الإنســـان ميولا ورغبات، منها الميل إلى الجمال والميل إلى الكشف عن الحقيقة، والرغبة إلى الإحسان والميل إلى الكمال.» (جمعی از نويسندگان، ١٣٦٧ش: ٦٩)

فالإنســـان على أســـاس ميله إلى الجمال يميّز الجميل من غيره ويرجّحه، ويميل إليه سواءٌ أكان صورةً، أو فعلا، أو نصّاً أدبيّاً، أو خلقا طيبا، وإنه على أساس فطرته يميل إلى أن يكشـــف عن الحقائق ويصل إليها ويعترف بها فی أی مجال كانت، وهكذا أنه يرغب أن يُحسِن إلى الآخرين قولا وفعلا، ويميل إلى الكمال ويبحث عنه ولأجل هذا لايتوقف طول حياته عن كسب العلم والأدب والمعرفة.

ويرى على أســـاس فطرته التوقف والســـكون ســـدّا ورادعا للوصول إلى الكمال. فـــإذن إنه يميل إلى عبادة الله ومعرفتـــه لأن الله تبارک وتعالى هو الكمال المطلق إلا أنّ الإنسان المسلم يري عبادة الله فرضا علي نفسه.

إن هـــذه الميول والرغبات ترتوی من نبـــع الإيمان والتوحيد حتّى تؤدی المهمة التی خُلِقَت له.

ولـــو لم يرتو بالإيمـــان والتوحيد والنية الخالصـــة فعندئذٍ تصاب الفطـــرة بالخمول. وعندما تصبح الفطرة خاملة فلايميّز صاحبها الجميل من الكريه، ولايكشف عن الحقيقة ولايعترف بها، ولايرغب إلى الإحســـان، ولافرق لديه عندئذ بين الإحســـان والإساءة، ولايبحـــث عن الكمال ويتوقـــف فی طريقه إليه، وفی النهاية يفقد الطريق الصواب الذی كان يبحث عنه قبل خمول فطرته.

دور "المسؤولية" فی الأديب المنتج من رؤية قرآنية

إنّ الأديب المنتج حسب الرؤية القرآنية نقصد به هنا الأديب الملتزم بالإسلام الذی يضع تعاليمه نصب عينه فی كل إبداع أدبی. ومما ذكر يتبين أن الفطرة والعوامل المدروسة فيها، ليســـت هی كل الطاقات والقوي التی وضعها الله فی الإنســـان الأديب، ولكن علي أساس الاعتقادات بالإسلام وأحكامه وأصوله، لاشک أنّ هذه العناصر أهمّ ماتُعرف فی الإسلام، ولاشک أن هناک عناصر أخري خفيّة نجهلها فيعطی الله الأديب المؤمن الملتزم

بل يُلهمه خلال خلقه للنصّ الأدبی. (النحوی، ١٩٩٩م: ٢٤٩)

وهناک عنصر آخر يليق بالذکر والدراسة تُسمّی "بالمسؤولية". وهي التی تجد دورها بعد منح العناصر والطاقات الأخري للأديب، ولاسيما بعد عنصرين مهمين وهما "العقل والتفکير" و"الشعور والعاطفة" إن الإنسان لايُترک بعد أن أعطاه الله هذه العناصر والطاقات، بل جعل الله له مسؤولية محدّدة فی الحياة والمجتمع، حتی يُحاسب عليها يوم القيامة، وکان من أهمها مسؤولية الأديب عن کلمته وتعبيره.

کما يقول الله تبارک وتعالی: ﴿إنَّ السَّمعَ وَالبَصَرَ والفُؤادَ کُلُّ أولئِکَ کانَ عَنهُ مَسؤُولاً﴾ (الإسراء: ٣٦)

وعلی هذا الأساس لايُتوقع من الأعمي أن يري، ولايُتوقع من المجنون أن يعقل ويفکّر کعاقل سليم، لماذا؟ لأن فاقد الشیء لم يکن معطياً له ولايُسأل عمّا ليس له من القوة والطاقة. فعلی العکس يتوقع من البصير أن يری والعقيل أن يفتکر، وهذا هو مسؤوليتُه بسبب الشيء الذی أعطاه الله إيّاه.

فإذن، المسؤولية قضية رئيسة فی الإسلام، وفی الأدب الملتزم بالإسلام، وحسب الرؤية القرآنية وهذه من أهم نواحی الاختلاف بين النظرة الدينية والعَلمانية فی مختلف ميادين الحياة بعامة، وفی ميدان الأدب والأسلوب والأسلوبية بخاصة.

الأدب الملتزم بالإسلام فی الحقيقة نابع من الإنسان المؤمن، مرتبط به ملاصق له. فهو مسؤول عن کلمته ومحاسَب عليها.

أمّا النقطة اللائقة بالذکر، فهی أنّ مستوي المسؤوليات تختلف فی کل إنسان، فتؤثر فيها العوامل المختلفة منها الظروف والبيئة ونحوهما، فمثلا مسؤولية الإمام تختلف عن مسؤولية المأموم فی المجتمع، کما أنّ مسؤولية المعلّم تختلف عن مسؤولية التلميذ فی الصف.

فإذن، لکل أديب مؤمن مسؤولياته الخاصة التی تقتضيها القوي والطاقات التی وهبها الله له.

ولادة الموضوع الأدبی وموضع الأسلوب فيه من وجهة نظر قرآنية

فی دراسة الاتجاهات الغربية والعلمانية للأسلوبية يبدو أن بعضهم يري أن الموضوع

الأدبى هو ثمرة تجربة شعورية فحسب، فيركّزون تركيزا شديدا علي الناحية الشعورية حتى كأنها هي العنصر الوحيد المولّد للأدب وموضوعاته. ويري آخرون أن العقل والفكر والحكمة مصدر الأدب وموضوعاته، ويُغفلون الشعور والعاطفة إغفالا كبيرا. ويري آخرون أن الواقع وحده مصدر الأدب وموضوعاته. (النحوى، ١٩٩٤م: ٢٤٨) وبالرجوع إلى الفكر والفلسفة والأدب منذ اليونان حتى العصر الحاضر، يُثبت أن مسيرة ذلک كلّه كانت تعتمد جزئية تحسبها هي الحق الشامل، أو تجعلها الحق الشامل. والجزئية نفسها من تصور بشرى مجزوء لايعتمد علي التصور الشامل.

يرى الدكتور النحوى أنّ الموضوع هو القضية التى يعرضها النصّ الأدبى من خلال الصياغة الفنية وسائر العناصرا لفنية الأخري واصفا له فى الأدب الملتزم فى الإسلام وصفا جامعا إذ يقول: «الموضوع فى الأدب الملتزم بالإسلام ممتد امتداد الحياة والكون، ويتجاوز الحياة الدنيا إلى الآخرة، إنه يدخل أغوار النفس البشرية، وآفاق الكون وميادين الحياة، ويبحث ويتأمل ويتدبّر، يصف ويروى ويعظ، ينصح ويوجّه، يقوّى ويدعم الحق ويجاهد ضد الباطل، ليري فى كل ميادينه آيات الله البينات... إنه تفاعل المؤمن مع الحياة والواقع من خلال إيمانه ورسالته.

وكان من رحمة الله أن جعل للمؤمنين النموذج الأعلي، النموذج المعجز المتمثل فى الوحى المتنَزل من عند الله على محمد(ص)، قرآنا عربيّا غير ذى عوج، معجزا لايستطيع أحد من الإنس والجنّ أن يأتى بمثله، ميسّرا للذكر حتى يسّهل علي كل إنسان آمَن واهتدي وعرف العربية أن يتلو كتاب الله ويتدبّره ليمارسه فى الحياة الدنيا، حتى كانت ممارسة منهاج الله فى الواقع البشرى هي محور الأمانة التى يحملها الإنسان، وأساس الخلافة فى الأرض، وجوهر العبادة فى الحياة الدنيا، ومعنى عمارة الأرض بحضارة الإيمان وساحة الابتلاء والتمحيص الذى كتب الله علي بنى آدم. فمنهاج الله ودراسته وتدبره يفتح للانسان آفاق الكون وميادين الحياة ليتولد الموضوع الأدبى فى فطرة المؤمن، فى قلبه وعقله وأعصابه وكيانه كله ليخرج الموضوع الصادق من أعماق أعماق نفسه.» (المصدر نفسه: ٢٤٩)

فإذن الموضوع الأدبى فى الإسلام هو ثمرة الإنسان المؤمن مع الحياة من خلال إيمانه

ورسالته التی یحملها فی الحیاة الدنیا، وإن هذا التفاعل بین الإنسان والحیاة یستغرق فطرة الإنسان والقوي والطاقات العاملة فیها.فإذا تکوّن الموضوع فی نفس الإنسان علي أساس هذا التفاعل،فإن القوي تعمل لتطلقه نصّا مستکملا عناصره وخصائصه، مستفیدا من کل العوامل المؤثرة فی حیاة الإنسان، سواء أکانت ذاتیة داخلیة، أو کانت خارجیة مکتسبة.

من بین القوی والطاقات التی ذُکرت سابقا فإنّ عوامل مثل "العقل والتفکیر" و"العاطفة والشعور" تتمیز بأهمّیة خاصة فی بناء النصّ الأدبی.

ولإیضاح دور هاتین الطاقتین فی بناء النصّ الأدبی یمکن تشبیههما بالقطبین، وتشبیه الأحداث والتجارب التی یمرّ بها الإنسان بالشحنات الکهربائیة التی تستقرّ علي هذا القطب أو ذاک، مع مسیرة الحیاة تزداد التجارب، فتزداد الشحنات علی القطبین.

ثُمّ تظل شحنات الزاد من العلم واللغة والتجارب والأحداث تتجمّع علي قطبی الفکر والعاطفة، حتی تأتی اللحظة المناسبة بقدر من الله سبحانه وتعالی، فیصبح معها طاقتا الفکر والعاطفة، وماتحملان من شحنات مستعدّتین للتفاعل بینهما، فتتحرک الموهبة فی تلک اللحظة، وتُحرّک التفاعل، وتُطلق من التفاعل الومضة والشعلة نصّا أدبیا مستکملا خصائصه الفنیة والإیمانیة. (المصدر نفسه: ۲۵۲)

إذن فإن الإنتاج الأدبی والنص الفنی، بکامل خصائصه الإیمانیة والفنیة، هو نتاج هذا التفاعل فی ذات الإنسان، وفی فطرته، بین طاقتین رئیستین هما الفکر والعاطفة، أو العقل والتفکیر والشعور والإحساس وکما ورد آنفا یساهم فی هذا التفاعل القوي والطاقات والمیول التی أودعها الله فی فطرة الإنسان.

هناک سؤال آخر وهو مَبدَئیة بناء الأسلوب فی الإنتاج الأدبی والنصّ الفنی.

یری الدکتور النحوی أن الأسلوب یبتديء مع أول خطوة یخطوها الأدیب فی الصیاغة الفنیة قائلا فی وصفها:

«فالصیاغة الفنیة هي اختیار اللفظة، وربط اللفظة باللفظة، والتعبیر بالتعبیر، ثم الفقرة بالفقرة، أو بیت الشعر ببیت الشعر، أو الصورة بالصورة، والحرکة بالحرکة، والنغمة بالنغمة، حتی یتکامل النصّ الفنّی، ویتکامل المشهد بجمیع ألوانه وصورته وجرسه،

وتبتديء الصياغة الفنية بالكلمة، وللكلمة أربع خصائص توفّر لها القدرة على الدخول فى الصياغة الفنية. هذه الخصائص الأربع هى:

- المعنى المعجمى.
- الظلال المكتسبة من تاريخ استعمالها وتاريخ اللغة.
- قوة الارتباط من لفظة سابقة ولفظة لاحقة.
- ثم الجرس والنغمة.

لتكــون اللفظة بذلک لبنــة إلى لبنة ليقوم النصّ الفنى بتكاملــه، فالكلمة بخصائصها الأربع المتماســكة تساهم فى الصياغة الفنية ونجاح الأديب يبرز فى اختيار الكلمة التى تجمــع هذه الخصائص الأربع لكلمة أخــري حتى تتكامل الصياغة. مــن هنا يبدأ بناء الأســلوب، ويبدأ الأســلوب عمله. إنه يبتديء باختيار الكلمة بخصائصها الأربع. إذن فإنّ الأسلوب يبتديء فى نفس اللحظة التى يبتديء فيها بناء النصّ الأدبى ويمضى معه، ويتكامل الأسلوب حين يتكامل النص الأدبى.» (النحوى، ١٩٩٤م: ١٠٣)

وهنا على أســاس ما ذُكر مــن العناصر المتعلقة فى ذات الأديــب وفطرته، إن هذا التفاعل والبناء يتمّ فى داخل الإنســان، فى ذاته من خلال شــبكة ممتــدة فى كيانه كلّه، لتكــوّن هذه فطرته التى فطره الله عليها والقوي العامل فيها. إذن فإنه عمل واع لايمكن أن يكــون بطريقة لاشــعورية، إنه عمــل واع لأن النية عامل من عوامــل بنائه، ولأن الفكر والشــعور عاملان رئيسيان، تستقر عليهما شــحنات الواقع والنشأة والأحداث والتجــارب. إنّه عمل واعٍ لأن الأديب مســؤول ومحاسَــب علي كلمتــه. فلا يكون فى اللاواقع ولا فى الغيبوبة والُســكر والخَدَر، والشــهوة المجنونة والهوي الغالب. إنه عمل الإيمان والتوحيد الذى يجعل كلَّ كلمة عبادة، وكل عبادة خشــوعا، وكلَّ خشوع حافزا لانطلاقة وعمل، وســعى وبذل، وكل ذلک خاضع للمســؤولية والحســاب. وعلي هذا الأساس يكون لكل قوة عاملة فى هذه الشبكة الممتدة فى كيان الإنسان وفطرته دور فى بناء "الأسلوب" فى النصّ الأدبى.

النتيجة

١. الموضوع الأدبى فى الإســلام هو ثمرة الإنســان المؤمن مع الحياة من خلال إيمانه

ورسالته التی یحملها فی الحیاة الدنیا، وإن هذا التفاعل بین الإنسان والحیاة یختص فطرة الإنســان والقوي والطاقات العاملة فیها. إذن فإنّ الإنتاج الأدبی والنصّ الفنی، بکامل خصائصه الإیمانیة والفنیة، هو نتاج هذا التفاعل.

۲. مع ولادة الموضوع والنصّ یُولَد "الأســلوب" فیکون الأســلوب جزءا من النصّ الأدبی الفنی، داخلا فی نســیجه وبنائه، لاینفصل عنه. وهو عنصر أساســی من العناصر الستة المتشابکة التی تبنی الأدب من المنظور القرآنی والأحادیث الشریفة، وهی الإنسان والعقیدة والموضوع الأدبی والصیاغة الفنیة والجنس الأدبی والأسلوب.

۳. هناک ارتباط وثیق بین الأسلوب والأسلوبیة. فهما متلازمان عادة غیر أنّ هناک فوارق بینهما تتجلی فی کون الأخیرة علما، ولیس ذلک ینطبق علی الأســلوب. کما أنّ هناک فوارق أخری وردت الإشارة إلیها فی ثنایا البحث.

٤. إن أهم عنصر من عناصر الأســلوب الأدبی من منظور القرآن الکریم هو الفطرة والإیمان والتوحید ویمکن اعتبار الفطرة المســتودع الذی یضم مختلف القوی والقدرات التی أودعها الله منها کما أن الإیمان بالله والتوحید هو الطاقة الأساسیة التی وضعها الله فی فطرة الإنسان.

٥. إن لنیة الإنســان الدور الأکبر فی أســلوبه الأدبی. فالنیة فی الإسلام هی رکن فی شــعائر وهی بهدف التوجه القلبی إلی الله ســبحانه مع توافر العــزم والرؤیة الواضحة للهدف.

٦. العقــل هــو عنصر آخر من عناصر الأســلوب من منطلق القــرآن الکریم وثمرته التفکیر والتأمل والتدبر.

۷. إن ما ذکر من عناصر الأســلوب إذا ائتلف مع عاطفة الأنسان وشعوره وعملت مع سائر القوی فی کیان الأنسان یحدث التوازن فی الأسلوب الأدبی خاصة عندما تجتمع العاطفة مع العقل.

۸. تتمیــز الموهبة بکونها غیر مکتســبة فهی هبة من الله لمن یشــاء من عباده وهی متعددة ومن أهمها الموهبة الفنیة الأدبیة وهی التی تمیز الأسلوب من إنسان إلی آخر.

۹. إن ســیطرة الإنسان علی میوله ورغباته وتسخیرها فی سبیل الهدف الإلهی الذی

يسعى إليه الإنسان المؤمن تنعكس بشكل مباشر على أسلوب الأديب.

۱۰. إن دور المسؤولية أهم من بقية العناصر المذكورة. فإن الأديب المنتج حسب الرؤية القرآنية يقصد به الأديب الملتزم بالإسلام الذى يرى نفسه مسؤولاً أمام كل ما ينتجه ويبدعه، وبذلک نرى أهمية هذا العنصر فى الأسلوب الأدبى عند كل أديب ملتزم بالإسلام.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

ابن خلدون. (۱۳۲۷ق). مقدمة ابن خلدون. لامک: طبعة مصر.

ابن منظور. (۱۹۸۸م). لسان العرب. بيروت: دار إحياء التراث العربى.

أحمدسليمان، فتح الله. (۱۹۹۱م). الأسلوبية مدخل نظرى ودراسة تطبيقية. لامک: الدارالفنية للنشر والتوزيع.

أنيس، إبراهيم؛ منتصر، عبدالحليم؛ الصوالحى، عطية؛ أحمد، محمدخلف الله. (۱۳٦۷ش). المعجم الوسيط. الطبعة الثالثة. لامک: مكتب نشر الثقافة الإسلامية.

الجرجانى، عبد القاهر. (۱۹۸۱م). دلائل الإعجاز. بيروت: دار المعرفة.

جمعى از نويسندگان. (۱۳٦۷ش). معارف اسلامى (۱).چاپ پنجم. طهران: سازمان (سمت).

خليل، إبراهيم. (۱۹۹۷م). الأسلوبية ونظرية النص. بيروت: مؤسسة العربية للدراسات والنشر.

خليل، إبراهيم. (۲۰۰۲م). فى النقد والنقد الألسنى. عمان: عاصمة للثقافة العربية.

الزبيدى، محمد مرتضي الحسينى. (۱۹٦۷م). تاج العروس من جواهر القاموس. تحقيق عبد الكريم الغرباوى. بيروت: دار الهدية للطباعة والنشر والتوزيع. الزرقانى، محمد عبد العظيم. (۱٤۰۸ق). مناهل العرفان. بيروت: دار الفكر.

الزيات، أحمدحسن. لاتا، دفاع عن البلاغة.

الشايب،أحمد. (۱۹٤٥م). الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب العربية. مصر: مكتبة النهضة المصرية.

الطوسى، أبو جعفر محمد ابن الحسن. التبيان فى تفسيرالقرآن. بيروت: دار إحياء التراث العربى.

عابدينى مطلق، كاظم. (۱۳۸۷ش)، مجموعه ى كبير، نهج الفصاحة، نشر فراگفت، چاپ پنجم.

عياشى منذر، لاتا. مقالات فى الأسلوبية. سورية: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

فضل صلاح، (۱۹۹۸م). علم الأسلوب، مبادئة وإجراءاته. ط ۱. القاهرة: دارالشروق.

الفيروزآبادى، مجد الدين محمدبن يعقوب. (۱٤۱۹ق). القاموس المحيط، بيروت، مؤسسة الرسالة،

ط٦.

الكلینی، محمد بن يعقوب.(١٣٦٥ش). أصول الكافى. تهران: دار الكتب الإسلامية.

الموسوی،أبوالحسن محمد بن الحسين،(١٣٨٧ق) المعروف بالشريف الرضى. نهج البلاغة،ضبط نصّه وابتكر فهارسه العلمية الدكتور صبحى الصالح. ط١. بيروت: دار الكتاب اللبنانى.

النحوى، عدنان على رضا. (١٩٩٩م). الأسلوب والأسلوبية بين العلمانية والأدب الملتزم بالإسلام. ط١. لامک: دار النحوى للنشر والتوزيع.

النحوى، عدنان على رضا. (١٩٩٤م). الأدب الإسلامى إنسانيته وعالميته. ط١. دار النحوى للنشر والتوزيع.

النحوى، عدنان على رضا. (١٩٩٣م). النية فى الإسلام وبعدها الإسلامى. ط٣. لامک: دار النحوى للنشر والتوزيع.

المواقع الإلكترونية

السنانى، بندر مبارک. مقال تحت عنوان «الأسلوبية العربية والبلاغة العربية». الموقع WWW.merbad.net/vb/showthread.php

صبرى، مسلم. مقال تحت عنوان «هل الأسلوبية مدرسة أو منهج نقدى». الموقع(www.26sep.net)

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد الثامن – شتاء ١٣٩١ش/كانون الأول ٢٠١٢م
صص ١٠١ ـ ١١٤

النقد الأدبى العربى المعاصر وتأثره بالمناهج الغربية «دراسة وتحليل»

حسن مجيدى*

سيدمحمد أحمدنيا**

الملخص

يعتبر النقد الأدبى من أبرز مظاهر الأدب العربى المعاصر فقد تأثرت هذه الظاهرة فى العصر الحديث بمباحث النقد الغربى وذلک لاتّصال العرب بالآداب الغربية. تعود أسباب تأثر النقد العربى بالغرب إلى مؤثرات كالنقد المقارن والمدارس النقدية كمدرسة الديوان ورجالها. والعرب – رغم هذه التأثيرات التى تعتبر لازما للمجتمع المثقف والنشيط ولابد منها – لم ينس التراث العربى فى هذه التيارات النقدية، ولم ينفصل عن الأصالة والقديم تماما. فانطلاقا من هذا نعالج فى هذا المقال بشكل وصفى و مكتبى، المؤثرات الأجنبية على النقد الأدبى العربى المعاصر.

الكلمات الدليلية: الأدب العربى الحديث، النقد الأدبى، تأثير التيارات النقدية الغربية فى النقد الأدبى.

---

*. جامعة تربيت معلم فى سبزوار، إيران. (أستاذ مساعد).. Majidi.dr@gmail.com
**. مدرس وزارة التربية والتعليم. (ماجستير فى اللغة العربية وآدابها).
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. مهدى ناصرى
تاريخ الوصول: ١٣٩٠/١٠/٢٠هـ. ش   تاريخ القبول: ١٣٩١/٩/١٢هـ. ش

المقدمة

يُعـدّ والتأثير علاقة متبادلة بين الحضارات الحيـة في الميادين العلمية والأدبية وقد كان النقد الأدبي العربي من الميادين التي شـهدت التأثـر والتأثير. إن أثر النقد الغربي علـى النقد العربي الحديث بـارز لأن الواقع العربي الجديد يطلـب ضرورة جديدة في المجـال الأدب والنقد كما يطلب الأدباء و الشـعراء العرب ضـرورة جديدة في رأيهم وفكرهـم ويبحثون عن أشـكال جديدة فرضتها الحياة المعاصـرة ضمن دائرة الحداثة الغربية. والناقد يواجه أجناسـا أدبية لم تعرفها الثقافة العربية القديمة بينما نقرأ في ضوء النقد العربي القديم نصوصا مسرحية وروائية وقصصية متأثرة بالآداب الغربية كما نقرأ الشـعر العربي الحديث في ضوء القواعد التي وضعها النقد الغربي ويتسلح ببعض أدواته المعرفيـة التي تطورت تطورا كبيرا بفعل تطور العلوم الحديثة ولهذا تأثرت قواعد النقد العربي منذ بداية القرن العشرين بالتيارات الغالبة في أوروبا.

المؤثرات على النقد العربي في القديم

لقد أجمع الباحثون المعاصرون من عرب و مستشرقين على وجود التأثير الهيليني في "نقد الشـعر" غير أن الخلاف بقي قائما بينهم حول هذا التأثير. هل هو فلسفه الإغريق عامة أو فلسـفه أرسـطو خاصة، بل إن منهم من يجادل في تأثير فكر أرسطو برمته على "قدامـة " و يحصـره في كتاب (الخطابة) وحـده، بينما يرى بعضهـم أن قدامة أخذ من الخطابة و من الشـعر مما يعتبر "طه حسـين" أول من لفت الأنظار إلى الصلة التي تربط النقد بالفكر اليوناني ومن خلال كتاب "نقد الشـعر". (طالبي، ١٣٨٤ش: ٤٢) ومن أهم مصادر النقد التي انشـغلت بالثقافة اليونانية وحاولـت أن تخضع البلاد العربية لأصول أرسـطو، كتاب نقد الشعر لقدامة بن جعفر، وتأثر قدامة بالفكر اليوناني في تنظيم كتابه، فجعله ثلاثة فصول مقتديا بأرسطو. (ضيف، لاتا: ١٦)

قـال "أمجد الطرابلسـي" إن "قدامة" تأثر ببلاغة أرسـطو (خطابتـه) وليس بكتاب فن الشـعر ويتفق مع الباحثين السـابقين "طه ابراهيم" حين يقـول: « فقد ترجم كتاب (الخطابة) لأرسطو في النصف الأخير من القرن الثالث، ترجمه "إسحاق بن حنين" و قرأه "قدامـة بن جعفر" و انكب عليه انكبابا وعمل على الانتفاع بأصوله و رسـومه في نقد

الشعر العربی.» (عباس، ١٩٨١م: ١٢٩-١٣٠)

المؤثرات على النقد العربی فی العصر الحدیث

وقف النقد الأدبی حائرا بین الدعوة إلى المحافظة على التراث القدیم أو إلى الحرکة التجدیدیة و بین الدفاع عن الأدب الإسلامی والأخلاق والسنن الاجتماعیة ومنجزات الحضارة الإسلامیة ودراسة رجالها وأعلامها دراسة حدیثة فی نزعة عقلانیة؛ وبین مقاومة التیار الغربی أو إخضاع الأدب للتجدید والتعریب ومهاجمة الأدب الشرقی والدعوة إلى الآداب الغربیة وترویج مذاهبها، فمن ثم دخل معارک أدبیة أدت إلى ظهور مدرستین رئیسین فی النقد الحدیث کما کان فی الأدب: ١. المدرسة النقدیة التقلیدیة. ٢. المدرسة النقدیة التجدیدیة. فقد تمثلت المدرسة الأخیرة فی المثقفین المتعلمین من الجیل الجدید، المتأثرین بالثقافات الأجنبیة والعلوم الجدیدة الذین یطمحون العیش بین أبناء جیل النهضة. (صابری، ١٣٨٥ش: ١٢٧-١٢٨)

ولندع النقد الأجنبی فی تصورات أصحابه وتنظیراتهم و ممارساتهم فکل أولئک نتاج حضارة ذات فلسفة معقدة وأما عندنا – نحن العرب- فی عصرنا هذا فثمة رقعة مکانیة علت فیها أصوات النقاد. وتلک الرقعة التی علت فیها هذه الأصوات هی مصر کمرکز العالم العربی ومع ذلک کان المهاجرون العرب فی الأمریکیتین یبذلون الجهد لاسیما فی أوائل القرن العشرین للتنبیه بکتاباتهم إلى أن النقد العربی یحتاج إلى إعادة نظر شاملة وهکذا أخذ مجددوا العصر یضاعفون نشاطهم لربط نقودهم بالتیارات الأوروبیة. (احمد کمال زکی، لاتا: ٦٧)

وکان النقد الأدبی فی مصر من أبرز مظاهر الأدب العربی المعاصر وکان النقد قوی المعارضة متصل النسب بالسیاسة. (الجندی، ١٩٥٧م: ٨٩) ولم یقتصر هذا الأمر على الدراسات النقدیة فی مصر بل امتد إلى المغرب العربی والمشرق وبلاد الغرب التی تواجد فیها المهاجرون العرب. فتأسست الرابطة القلمیة فی المهجر الشمالی التی تبنت مثل مدرسة الدیوان المذهب الرومانسی فی الأدب و النقد. وکان تأثر أعضاء هذه الرابطة بالاتجاهات النقدیة الغربیة الحدیثة مباشرا بسبب تواجدهم فی البلدان الأجنبیة. (غسان السید، مجلة الموقف الأدبی)

فلمــا وقف أبناء الأمة العربية بعــد الاتصال بالغرب على الأســاليب النقدية لدى الغرب أدركوا أن للنقد أصولا وطرقا ومقاييس علمية راقية وقواعد فنية لها أثر كبير فى كشف غوامض العلل والأسباب وبها تحدد للنقد حدوده، كما كان لكل علم وفن حدود وقواعد. فتســربت تلك المبادئ و الأصول وتلــک القواعد والفنون إلى الأدب العربى ونقده بفضل هذا الاحتكاك كما يعترف به محمد أمين حسونة فى قوله: «أفلا يحق لنا أن نقــر فى صراحة بأنه لاتوجد فى الأدب العربى أســاليب نقد صحيحة بالمعنى المعروفة به فى آداب الشعوب الراقية.» (صابرى، ١٣٨٥ش: ١٣٠) ويقول قسطاكى: «لم يكن النقد المعروفة عند العرب فى عصر من العصور ومع أن الانتقاد من الغرائز التى عرفوا بها فى كل زمن فلم يحددوا له أسماء ولااشتقوا من اسمه فنا غير ما هو معروف عندهم من نقد الدراهم أى تمييز جيدها من زيفها.» ولايعنى قسطاكى بذلک نفى جهود العرب عن هذا الميــدان وإنما وقف بهم الجهد عن بعض حدوده التى لاتجــزئ بالقياس إلى ما هو عليه فى أوروبا. فكان كتابه لذلک أول كتاب فى اللغة العربية يوطىء أكناف هذا الفن ويحدد قواعده ورســومه. (حليمى مرزوق، ١٩٨٣م: ٢٦٣و٢٦٤) وفى كتب محمد مندور النقدية فإنه يعتمد فى تعريف الأدب على ما هو شــائع عنــد الأروبيين ويقول: «إن الأدب نقد للحياة وكلمة النقد فى هذا التعريف تســتعمل بمعناها الاشتقاقى فهى مأخوذة من الفعل اليونانى ومعناه "يميز" فكلمة النقد الأروبية معناها إذن هو تمييز العناصر المكونة للشــئ الذى ننقده.» (صابرى، ١٣٨٥ش: ١٤٥)

وتأثــرت قواعد النقد العربى منذ بداية القرن العشــرين بالتيارات الغالبة فى أوربة، فظهر كتاب طه حســين (فى الأدب الجاهلى) متأثرا بفلســفة ديكارت، كما ظهر للعقاد كتــاب (ابن الرومى، حياته و شــعره) وكتــاب آخر عن أبى نــواس، متأثرا بالمباحث التاريخية والبيولوجية والســيكولوجية. وشــكل العقاد إلى جانــب إبراهيم عبدالقادر المازنى وعبدالرحمن شــكرى مدرسة الديوان التى تأثرت بالرومانسية الغربية من النقد. (ربيعى، ١٩٦٨م: ١٧٥)

أما اســتفادة طه حســين من منهج ديكارت فى كتابه عن الشــعر الجاهلى وفى كتبه الأخــرى فيتمثــل بتلک النزعــة العقلانية التى تريــد أن تخضع كل الظواهــر الفكرية

للتمحیص والنقد العقلین، ومن ناحیة التاریخ الأدبی فقد استفاد طه حسین من هذا المنهج فی امتلاک تلک النظرة النقدیة العقلیة التی وضعت علم القدامی کله موضع التجربة والاختیار. بالإضافه إلی هذه المؤثرات یذکر طه حسین أثر بعض الأساتذة الطلیان الذین طبعوا حیاته العقلیه بطابع النقد الحدیث. من هؤلاء نالینو الذی عمق فهم طه حسین فی دراسة الآداب وردها إلی مصادرها الأولی من المؤثرات الاجتماعیة والسیاسیة کما دفعه إلی البحث عن أصل کل جنس من الفنون الأدبیة وعن کیفیة نموه أو انحطاطه وعن تأثیر الأدباء بعضهم فی بعض. (الشاذلی، ١٩٨٩م: ٣٢٦) یقول طه حسین عن مؤثرات نالینو: «فمن الطبیعی أن یحدث فی نفوسنا أعمق الآثار وأبعدها مدی وأن یطبع حیاتنا العقلیه بطابع النقد الحدیث. ولیس من شک أن حقائق التاریخ الأدبی العربی قد تغیرت منذ ذلک الوقت فی کثیر من أنحائها.» (حسین، ١٩٥٤م: ١٣)

وإلی جانب المجلات، وُجدت مجلة بیروتیة أخری هی مجلة (شعر) تدعو إلی الحداثة فی الأدب والنقد. وکان أدونیس ویوسف الخال من أشهر أعلامها الذین دعوا صراحة إلی تبنی المقاییس الغربیة فی دراسة الأدب العربی قدیمة وحدیثة. (أدونیس، ٢٥٨) یقول أدونیس: «وکما أننا نعیش ومذاهب أدبیة ابتکرها، هی أیضا الغرب.» أما یوسف الخال مؤسس مجلة (شعر) فیدعو إلی وعی التراث الروحی- العقلی العربی وفهمه علی حقیقته وإعلان هذه الحقیقة وتقویمها کما هی دون ما خوف أو مسایرة أو تردد والغوص إلی أعماق التراث الروحی العقلی الأروبی وفهمه والتفاعل معه. (عیاد، ١٩٣٣م: ٢٦٣)

وهناک العوامل الأخری لتأثیر الغرب فی النقد العربی الحدیث مثل النقد المقارن و ظهور المدارس النقدیة.

النقد المقارن

ظهر نوع جدید من الدراسات النقدیة القائمة علی المقارنة بین الأدبین العربی والأوربی، ومستفیدة من تطور الأدب المقارن فی أوربة مهد هذا الفرع المعروفی الجدید، مثل "تاریخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفکتور هوغو" لروحی الخالدی و"منهل الوراد فی علم الانتقاد" للناقد السوری قسطاکی الحمصی الذی خصص الجزء الثالث من هذا الکتاب للحدیث عن رسالة الغفران لأبی العلاء المعری، والکومیدیا الإلهیه

للشاعر الإيطالى دانتى. (السيد، مجلة الموقف الأدبى)

فمن الطبيعى أن تنعكس التطورات الأدبية على الدراســات النقدية فى العالم العربى ويخطو النقد العربى خطوات مع نقاد احتكوا بالآداب الأجنبية وأساليبها النقدية ويشهد الفن القديم أبوابا مستحدثة، كهذا الاتجاه النقدى الذى دعى بـ "النقد المقارن" وإن هذا الاتجــاه النقدى يهتم بالعلاقات التى تقــوم بين أدب وطنى كتب بلغة قومه وبين أدب أو آداب أجنبية، كما يهتم بدراسة العلاقات الأدبية القائمة بين كتاب وشعراء متشابهين فى إنتاجهم الأدبى. (صابرى، ١٣٨٥ش: ١٥١)

ومن الآخرين فى هذا الاتجاه النقدى محمد غنيمى هلال فى كتابه "فى النقد التطبيقى والمقــارن" حيث تناول الكتاب أســس النقد الغربى والنقد العــربى والتيارات النقدية المعاصرة، وكتابه الآخــر "الأدب المقارن"، وهكذا غيره ممن كتب حول الأدب المقارن كمحمــد مندور وعبدالســلام كفافى وطه نــدى، وغيرهم من الأدبــاء فى خارج الوطن العربى. (المصدر نفسه: ١٥٢)

ومما لاشــک فيه أن الدراســات المقارنــة العربية، خاصة فى جانبهــا التطبيقى، قد تطــورت تطورا كبيرا بعد هذه المرحلة، ولكن المهم، بالنســبة لبحثنــا هو التأكيد على اســتفادة النقاد العرب من المنهج المقارن فى الدراســات الأدبية، هذا المنهج الذى ولد فى فرنســا عام ١٨٢٨م على يدى "آبيل فيلمان" ويقوم وفق وجهة النظر الفرنسية على دراسة التأثر والتأثير بين الآداب. أى دراسة الصلات التاريخية التى يمكن أن تنشأ بين آداب مختلفة اللغة.

إن هــذه التغييرات التى طرأت على النقد العربى الحديث لم تســهم على الرغم من أهميتها فى تكوين خلفية معرفية ضرورية لتكوين نظريات نقدية عربية.

وهكذا بقى النقد العربى متأثرا بالمتغيرات النقدية الغربية. يرى الدكتور محمد مندور أن منهج الدراســة الأدبيــة لم يتبلور بعد فى بلادنا العربيــة ولا رسمت خطط ومذاهب. (مندور، لاتا: ١٤٧)

المدارس النقدية

ومن أكبر الظواهر الأدبيــة والنقدية التى تلفت نظر المؤرخ لتطورات النقد والأدب

المعاصر فى القرن العشرين ظهور المدارس النقدية ومن أقوى هذه المدارس هى "مدرسة الديوان" ورجالها: «عباس محمود العقاد وعبدالرحمن شكرى وإبراهيم عبدالقادر المازنى.» (طالبى، ١٣٨٤ش: ١٤٠)

والتفت حولهم عدد من الشباب الناهضين الذين تزودوا بقسط وافر من الثقافة العربية والإنجليزية منهم: عبدالرحمن صدقى وعلى أدهم ومفيد الشوباشى وعبدالحميد السنوسى وعبداللطيف النشار وغيرهم.

وتأثر شعراء مدرسة الديوان بقراءتهم وثقافتهم الإنجيليزية بوجه خاص وكان العقاد والمازنى يرجعان فى النقد إلى "هازليت وماكولى وأرنولد وشاسترى" فأغلب آراء العقاد مأخوذة من "هازليت" ومحاضراته فى الشعراء الإنجليز ويشبهه العقاد فى عنفه النقدى، كما رجع العقاد فى مذهبه النقدى إلى "ريتشاردز" صاحب كتاب "مبادئ النقد الأدبى". (المصدر نفسه: ٦٤) وفى الحقيقة إن العقاد وصاحباه يعترفون بأثر الرومانسية الغربية فيهم، وإن هذه الرومانسية هى التى فتحت أمامهم المعنى الجديد للشعر. (إبراهيم الحاوى، ١٩٨٤م: ٥٦) يعترف العقاد بتأثر شكرى من الآداب الأجنبية حيث يقول فى بعض من تلك الذكريات: «عرفت عبدالرحمن شكرى قبل خمس وأربعين سنة فلم أعرف قبله ولا بعده أحدا من شعرائنا وكتابنا أوسع منه اطلاعا على أدب اللغة العربية وأدب اللغة الإنجليزية وما يترجم إليها من اللغات الأخرى.» (خفاجى، ١٩٨٥م: ٢٣و٢٤)

وقد أعجب شكرى كل الإعجاب بشعراء الرومانسية الإنجليزية "رودزورث وكولردج وشلى وبيرون وكيتس وسكوت" وقرأ كل ما كتبوه وتأثر بهم روحا ومنهجا. (شكيب انصارى، ١٣٧٦ش: ١٦١)

كما ينظم المازنى معه الشعر على أسلوب جديد فى ضوء ما قرأ من شعر الإنجليز وخاصة عند أصحاب النزعة الرومانسية أمثال "شلى" وشعراء البحيرة. (الفاتح البدوى، ١٩٩٠م: ٣٦٤) ويقرأ المازنى وتتسع قراءته وينفتح أمامه العالم الغربى عن طريق إتقانه للإنجليزية، فلايقف عند ما يقرؤه فى الأدب الإنجليزى بل يقرأ كل ما استطاع فى الآداب الغربية المختلفة. (ضيف، لاتا: ٢٦٣) ونشر المازنى أول مجموعة مختارة من مقالاته سنة

۱۹۲٤م بعنوان "حصاد الهشيم" و فيها نراه يتحدث عن شكسبير ورواية تاجر البندقية التى نقلها إلى العربية خليل مطران، كما يتحدث عن ماكس نورد و وآرائه فى مستقبل الأدب والفنون. ويناقش آراءه مناقشة تدل على اتساع ثقافته الغربية. ويدرس بجانب ذلک المتنبى وابن الرومى، ويترجم بعض رباعيات الخيام عن الانجليزية. ويعرض لكثير من مشاكل الأدب و النقد. (المصدر نفسه: ۲٦٥)

أما العقاد فنراه يقول عن هذا الجيل الجديد: «فهى مدرسة أوغلت فى القراءة الإنجليزية وهى مع إيغالها فى قراءة الأدباء والشعراء الإنجليزيين لم تنس الألمان والطليان والروس والإسبان واليونان واللاتين الأقدمين، ولعلّها استفادت من النقد الإنجليزى فوق فائدتها من الشعر وفنون الكتابة الأخرى ولاأخطىء إذا قلت إنّ "هازليت" هو إمام هذه المدرسة كلها فى النقد.» (العقاد، ۱۹۳۷م: ۱۹۲) وكان مرجعها الأول مجموعة "الكنز الذهبى" وهى مختارات مشهورة من الشعر الإنجليزى من عهد شكسبير إلى نهاية القرن العشرين. (خفاجى، ۱۹۸٥م: ۷)

أعجب العقاد بشكسبير لاطلاعه الدائم على أعماله، وهو يجعل شكسبير نبى الفكر وهو يفعل ذلک فى محتوى مفهوم الشاعر النبى الذى أطلقه كارليل وتبناه الرومانتيكيون يقول العقاد: «ليس شكسبير بإنسان من الناس فى هذا الاعتبار ولكنه خارقة إلهية لايدخلنا الناس فيما بينهم من المناقشات والموازنات.» (العقاد، ۱۹۳۷م: ۲۷۷) وينظم العقاد قصيدة طويلة من ستة وأربعين بيتا بعنوان "شكسبير بين الطبيعة والناس" وأيضا استقى من شكسبير بعض الأفكار فى شعره بالإضافة إلى أن العدد الأكبر من مترجمات العقاد مختار من مسرحيات شكسبير. وقراءة العقاد للأساطير كانت من الروافد التى لها فعاليتها فى تفتيح مواهبه فقد استخدمها فى شعره بكثرة: أسطورة "فينوس" ربة الحب عند الأقدمين وهى تقف على جثة "أدونيس" أحد أبناء ملوک قبرص وقد عرب العقاد هذه الأسطورة عن شكسبير. (طالبى، ۱۳۸٤ش: ۷۹)

وفى هذه الفترة رأى العقاد وهيكل وطه حسين والمازنى أن ينقلوا إلى قرائهم مباحث الأدب والنقد الغربية ويشفعوها بنظرات تحليلية فى المفكرين الغربيين. وكان ذلک سببا فى ظهور ملاحق أدبية للصحف اليومية، فأخرج هيكل السياسية الأسبوعية وأخرج

العقاد أو أخرجت جريدة البلاغ الوفدية مجلة البلاغ الأسبوعية، ونتج عن ذلک نهضة أدبية واسعة. وأخذ هؤلاء الكتاب يجمعون مقالاتهم الممتازة فی كتب وينشرونها فنشر العقاد كتاب مثل: "مراجعات فی الآداب والفنون" و"مطالعات فی الكتب والحياة" و"الفصول" وهی تصور هذا الجهد العقلی الخصب الذی اضطلع به فی حياتنا الأدبية، فقد نقل إلينا كثيرا من الأفكار الأوروبية التی لم تكن تعرفها العربية. (ضيف، لاتا: ۱۳۷)

إن من المستطاع إجمال المؤثرات النقدية الأجنبية على العقاد فی هذه النقاط: الدعوة إلى الوحدة العضوية وإلى أصالة الشاعر فی رجوعه إلى ذات نفسه، وتصوير مشاعره وأفكاره بصور مستمدة من تجاربه وبيئته، وكذلک دعوة الشاعر إلى أخذ تجاربه نفسها من بيئته يصدر فيها عن صدق فكره وشعوره. ويجمع ذلک كله أنه كان يدعو إلى الصدق الفنی فی التصوير، ثم إلى صدق التجارب فی الإيمان بموضوعاتها. وله الفضل فی توضيح معنى الخيال، وإنه إنتاج الصور الصادقة وهی نتاج الخيال لاتقوم على الشبه الظاهری الحسی، ولكنها تثير شعورا نفسيا يتجاوز هذه المظاهر. وهذه كلها نزعات رومانتيكية كما وضح من موجز ما عرضنا من النواحی الرومانتيكية. (طالبی، ۱۳۸٤ش: ۸٤)

ورأينا فيما مضى أن أعضاء مدرسة الديوان كانوا يتأثرون بالآداب الأجنبية بواسطة قراءاتهم أو ترجماتهم من الكتب الأجنبية وخاصة الإنجليزية منها وهذا ما يتضح لنا من خلال مقالاتهم عن الشعراء والأدباء والمفكرين الأجانب مباشرا وعن طريق أخذ فكرتهم وآرائهم عنهم فی نقدهم وإنتاجاتهم الأدبية. ويؤكد على قولنا تأثر هؤلاء الثلاثة من كتاب "الذخيرة الذهبية" ومقالات العقاد وآرائه فی "ماكس نورداو" فی قضية الجمال وأفلاطون وفلسفة الأخلاق وكانت وفلسفته و... وآراء شكری فی الخيال والتوهم متأثر بالغرب و"وردزورث" و"كولرج". (باقری، ۱۳۸۷م: ۱۵۳)

وجدنا جماعة جديدة تأتی فی أعقاب مدرسة الديوان تريد أن تحل بالتجديد إلى غايات أسمى – فی نظرهم – مما نادى به زعماء مدرسة الديوان واتخذوا إله الشعر عند اليونان "أبولو" رمزا لهم وأصدروا صحيفة بهذا الاسم أفسحوا فيها المجال للبحوث والآراء التی تعنى بتجديد الشعر العربی فی العصر الحديث. (درويش، ۱۹۸۸م: ۱۹۲)

لاتكون جماعة "أبولو" مذهبا أدبيا ولذلک كانت صلتها قوية بمدرسة البعث والتقليد

وحاولت أن تمد القنوات بينها وبين مدرسة الديوان كما اتصلت بمدارس الأدب الغربى على مختلف فنونه ومواقعه. (محمد براده، ١٩٨٦م: ٩٤و٩٥)

وبعد هذه الدراسات والكتابات فلننظر إلى هذا السؤال: هل تأثر النقد العربى بالغرب تماما ونسى التراث النقدى القديم بحيث لايرتبط بالتراث العربى القديم ويغفل الرواد من النقاد العرب، القيم الثقافية القومية؟

لم تكن مدرسة الديوان خاضعة فى كل اتجاهاتها النقدية لما أملاه الفكر النقدى الإنجليزى فى بيئة الرومانتيكيين أو غيرهم إذ كانت للديوانيين نظراتهم الخاصة وارتباطهم بتراثهم العربية وأن يقيموا جسرا بين الثقافتين العربية والأروبية. (هدارة، ١٩٩٤م: ٣٤١) أما بجانب هذه الإيحاءات والإلهامات الغربية فى شعر هذه المدرسة إيحاءات وإلهامات كثيرة من الشعر القديم لأن هذه المدرسة لم تنفصل انفصالا تاما عن نماذج الشعر العربى، وإن كانت كتاباتها النقدية فى شعراء الإحياء توهم ذلك. والحقيقة أنها كانت تتصل بروائع الشعر السابقة التى تقرب من ذوقها، مما قرأته عند "ابن الرومى" و"المتنبى" و"الشريف الرضى" و"أبى العلاء" وقد كتب المازنى فصولا طريفة عن ابن الرومى وأشاد بشعره إشادة واسعة وأفرد له العقاد كتابا، وكتب مرارا عن المتنبى وأبى العلاء المعرى و... .

فهم لم ينفصلوا ولم يستقلوا تماما عن الشعر القديم... وليس هذا عيبا فى المدرسة، بل هو حسنة كبرى لها، فإنها بذلک تدخل فى مجرى الحياة الأدبية بقوة وتصبح تيارا نافذا عاملا فيه تيارا فيه من الروح والحياة العربية ومن إلهامات الغرب وقراءة آثاره، فهم شرقيون غربيون بل هم مصريون عبروا عن روح عصرها المتشائمة تعبيرا قويا، وطبعوا هذا التعبير بطوابع الثقافة الحديثة وكل ما اكتسبه العقل المصرى من رقى. وإذا كانوا فى أول الأمر قد نقدوا شعراء الإحياء وعابوهم بتسجيلهم الأحداث السياسية والاجتماعية فإنهم اضطروا اضطرارا أن يسلكوا فى بعض الأحيان سبيلهم وخاصة "العقاد" الذى يختلط بعد سنة ١٩٢٢م بالحياة السياسية وأصبح عضوا عاملا فى التعبير عنها باسم أحزابها، ولم يقف بهذا التعبير عند النثر، بل مدّهُ إلى الشعر. (طالبى، ١٣٨٤ش: ٦٨ نقلا عن العقاد والمازنى: ٢)

وفضل مدرسة الديوان بأنهم اضطلعوا على الأدب الإنكليزى واستفادوا من مبادئ نقده وحاولوا فى ثورتهم على القديم أن يجدوا فى الشعر العربى الحديث ما وسعهم الجهد متخذين من قضايا النفس والذات والآراء والخواطر الإنسانية أساسا لانطلاقهم فى النظم. (أبوالشباب، ١٩٨٨م: ٩٥) ولقد كانت هذه المدرسة مستقلة فى آرائها ولم تفن فناء تاما فى الأدب الأجنبية لأنها تحصنت ضد هذا الفناء والخضوع بما لقحت نفسها من الأدب العربى سابقا وفى أثناء مقاربتها لهذا الأدب فأعانها ذلك على سلامة الرأى والتمييز، وجنبها الوقوع فى إسار التقليد. (أبوكريشة، لاتا: ١٠٠)

وكان على جيل الرواد من النقاد العرب إذن الاختيار بين الاكتفاء بالتراث النقدى أو الاستفادة من المناهج النقدية الغربية. أما التيار الأول فقد قدم طروحات تتعلق ببناء مشروع نقدى عربى مستقل نسبيا عن التيارات النقدية الغربية ومتواشج مع التراث النقدى العربى القديم. مثلما فعل حسين المرصفى فى كتابه "الوسيلة الأدبية" ومصطفى صادق الرافعى فى "تاريخ آداب العرب" وجرجى زيدان فى "تاريخ آداب اللغة العربية". (غسان سيد، مجلة الموقف الأدبى)

ونرى أن جيل الرواد من النقاد العرب حاولوا تجديد المناهج النقدية الأدبية عن طريق اتصالهم الوثيق بالثقافة الغربية واطلاعهم العميق على مناهج البحث فى الدراسات الأدبية الأروبية الحديثة، ولم يغفل هؤلاء الرواد فى لحظة اتصالهم بالثقافة الأروبية عن النظر فى القيم الثقافية القومية بل نراهم وهم يبذلون أقصى جهودهم فى تطوير هذا التراث القومى والعمل على توثيقه لربطه بالمجرى العام للثقافة الإنسانية. لأنهم كانوا مقتنعين بأهمية ما يفعلونه من أجل تعريف العالم بأدب متجدد يستطيع أن يواكب المتغيرات العالمية. فلم تكن النهضة إذن إلا شعورا بالقلق الجم لم يستيقظ فيجد نفسه متخلفا عن الركب. ولأول مرة يتعرض الأدب العربى القديم للبحث والتدقيق ولا شک فى القيم التى توارثتها الأجيال المختلفة بالاعتماد على أدوات فنية غربية بعد أن بدا النقد العربى القديم عاجزا عن القيام بهذه المهمة الصعبة لأنه كان يقوم فى كثير من الأحيان على مجموعة من الانطباعات اليسيرة التى طغت عليها محاولات البلاغة اللفظية والأحكام الجاهزة دون تعليل.

إن المناهج النقدية الأروبية فرضتها ظروف محددة عاشتها تلك المجتمعات لأن كل تغير فی مجال الفكر والفن لايحدث بمعزل عن القوى الأخرى الفعالة فی المجتمع. ولذلك كانــت ولادة هذه المناهج وتطورها يحدث بصورة طبيعية أما عندما عمدنا إلى نقل هذه الاتجاهات النقدية الجديدة دون تأمين الوســط المناســب، فإننا نكون قد حكمنا عليها بالموت سلفا مثلها فی ذلک كمثل نبتة لاتعيش إلا فی المناطق الاستوائية أو المدارية مثلا وتنتقل إلى خارج موطنها الأصلی دون تأمين الظروف المناسبة لاستمرارها فی الحياة.

والمشــكلة أن النقد العربی المعاصر لايســتطيع التخلص من هذه الإشــكاليات التی عانی منها النقد العربی الحديث منذ مطلع عصر النهضة على الرغم من بعض الدراسات المتميــزة التی يقوم بها بعض النقاد العرب مثل شــكری عيــاد ومصطفی ناصف وجابر عصفــور ووهب رومية وغيرهــم، لا بل إن بعضهم ينظر بعين التقديس إلى كل ما يصدر عــن النقاد الغربيين. يكفی أن ننظر إلى مقالة الدكتور حســن ســحلول فی مجلة المعرفة السورية للتأكيد من حالة الاستلاب التی يعانی منها النقد العربی المعاصر، إذ يذكر أكثر من ثلاثين اسما لنقاد غربيين فی صفحات قليلة. (غسان سيد، مجلة الموقف الأدبی)

إننــا نظن أن النقد العربی الحديــث بعيد عن الموضوعية وعن المنهج العلمی الدقيق، وذلک لأنه لم يســتطع تطويــر النقد العربی القديم ولا أن يتمثل مناهــج النقدية الغربية الحديثة، ولا أن يخلق منهجا نقديا عربيا جديدا يستمد خصوصيته من خصوصية علاقته بواقعية، دون أن ينقطع عن المناهج النقدية العالمية. يقول الدكتور شــكری عياد: «ونحن نعترف دائما بأننا لن نستطيع فهم القديم –كما يتاح لنا فهمه اليوم– إلا إذا نظرنا إليه بعيــون معاصرة ولايقتصر ذلک على الوعی بمشــكلات الحاضر ومطالبه، ولكنه يتضمن استخدام وسائل الفكر المعاصر أيضا.» (شكری عياد، ١٩٣٣م: ٦)

النتيجة

تأثــر النقد العربی بالغرب وحاول العرب تجديــد المناهج النقدية الأدبية عن طريق اتصالهــم الوثيق بالثقافة الغربية وبعد هذا الاتصال أدركوا أن للنقد أصولا وقواعد فنية فأدخلوا تلک القواعد والفنون إلى الأدب العربی ونقده. تأثر أكبر مدرســة نقدية وهی

مدرســة الديوان بالأدب الأروبى المعاصر وقد نبــع تيار النقد العربى الحديث من النقد الغربى وقد أحدث هذا التيار أثرا كبيرا فى الشعر العربى وحركة التجديد للشعر العربى.

إن الــرواد من النقاد العرب فى اتصالهم بالثقافة الأروبية لم يغفلوا عن القيم الثقافية العربية وبذلــوا جهودهم فى تطوير هذا التراث ولم ينفصلوا من القديم تاما. إن القاعدة الأساســية للســير بهذا النقد فى الاتجاه الصحيح موجودة وذلك بفضل جيل الرواد من النقــاد العرب فى العصر الحديث الذين جمعوا بين الأصالة والمعاصرة. وهذه التطويرات من أجل تطور منهج نقدى عربى ولن يكتب لهذا المنهج النجاح إلا إذا جمع بين التراث العربى النقدى والمناهج النقدية الحديثة.

المصادر والمراجع

أبوالشــباب، واصف. (١٩٨٨م). *القديم والجديد فى الشــعر العربى الحديــث*. بيروت: دار النهضة العربية.

ابوكريشة، طه مصطفى. (لاتا). *ميزان الشعر عند العقاد*. لامک: *لانا*.

أحمد كمال، زكى. (لاتا). *النقد الأدبى الحديث*. بيروت: دار النهضة العربية.

اســدبور كياســرى، فاطمــه. (١٣٨٧ش). *موازنة بــين آراى نقدى وادبى عباس محمــود العقاد واحمدزكى ابوشادى*. الأستاذ المشرف: حسين شمس آبادى. جامعة تربيت معلم فى سبزوار.

باقرى، مرتضى. (١٣٨٧ش). مدرسة *الديوان ودورها فى الأدب العربى المعاصر*. الأستاذ المشرف: محمدعلى طالبى. جامعة تربيت معلم فى سبزوار.

برادة، محمد. (١٩٨٦م). محمد مندور *وتنظير النقد الأدبى*. القاهرة: دار الفكر.

الجندى، أنوار. (١٩٥٧م). *نزعات التجديد فى الأدب العربى المعاصر*. لامک: مطبعة الأعلام.

الحــاوى، إبراهيــم. (١٩٨٤م). حركة *النقد الحديث والمعاصر فى الشــعر العربى الحديث*. بيروت: مؤسسة الرسالة.

حسين، طه. (١٩٥٤م). *تاريخ الآداب العربية*. مصر: دار المعارف.

خفاجى، عبدالمنعم. (١٩٨٥م). *دراســات فى الأدب العربى الحديث*. الجزء الثانى. القاهرة. مكتبة الكليات الأزهرية.

درويش، حسن. (١٩٨٨م). *النقد الأدبى بين القدامى والمحدثين*. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.

ربيعى، محمود. (١٩٦٨م). *فى النقد الشعر*. القاهرة: دار المعارف.

شـاذلی، عبدالسلام. (١٩٨٩م). *الأسس النظرية فی مناهج البحث الأدبی العربی الحديث*. بيروت: دار الحداثة.

شـكيب انصاری، محمود. (١٣٧٦ش). *تطور الأدب العربی المعاصر*. أهواز: جامعة شـهيد چمران أهواز.

صابری، علی. (١٣٨٥ش). *النقد الأدبی وتطوره فی الأدب العربی*. طهران: سمت.

ضيف، شوقی. (لاتا). *الأدب العربی المعاصر فی مصر*. الطبعة العاشرة. القاهرة: دار المعارف.

ـــــــــــ (لاتا). *فی النقد الأدبی*. القاهرة: دار المعارف.

طالبی، محمدعلی. (١٣٨٤ش). *المختصر فی النقد الأدبی*. طهران: ناشر عابد.

عباس، إحسان. (١٩٨١م). *تاريخ النقد الأدبی عند العرب*. بيروت: دارالثقافة.

العقاد، عباس محمود. (١٣٨٢ش). *مناهجه، آراءه، معاركه النقدية*. طهران: حروفية.

ـــــــــــــــــ (١٩٣٧م). *شعراء مصر وبيئاتهم فی الجيل الماضی*. القاهرة: مطبعة حجازی.

ـــــــــــــــــ (١٩٨٤م). *ساعات بين الكتب*. بيروت: لانا.

عياد، شكری. (١٩٣٣م). *المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين*. الكويت: عالم المعرفة.

الفاتح البدوی، زينب. (١٩٩٠م). *دراسة نقدية مقارنة*. السودان: مطبعة جامعة الخرطوم.

مرزوق، حليمـی. (١٩٨٣م). *تطور النقد والتفكير الأدبی الحديـث*. بيروت: دار النهضة العربية.

مندور، محمد. (لاتا). *النقد والنقاد المعاصرون*. القاهرة: مطبعة نهضة مصر.

هدارة، محمدمصطفـی. (١٩٩٤م). *بحوث فی الأدب العربی الحديـث*. القاهرة: دار الفكر العربی.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد الثامن – شتاء ١٣٩١ش/كانون الأول ٢٠١٢م
صص ١١٥ ـ ١٣١

دراسة تحليلية لرواية «الثلج يأتى من النافذة» لحنا مينة

محمد هادى مرادى*

محسن خوش قامت**

الملخص

إنّ حنا مينة من الكتّاب الذين يعدّون فى إطار المدرسة الواقعية. وقد برز فى الرواية السورية منذ روايته الأولى "المصابيح الزرق" عام ١٩٤٥م، وفرض نفسه فى المؤلّفات التالية بصفته كاتباً موهوباً غزير الإنتاج وهو يميز عن الروائيين الآخرين فى أنّه استمدّ رؤيته الروائية من المعاناة الفعلية على أرض الواقع. ويرى بإمكان الواقعية أن تهضم مجموع التيارات المعروفة سواء أكانت رومانسية أو رمزية؛ وهذا الموقف يفسّر كيف أنّه يستخدم الرمز أو تقنيات عصرية فى روايته.

و"الثلج يأتى من النافذة" رواية بطل يهرب فى البداية عن مواجهة الاستبداد ولكن فى المراحل المختلفة تعلّم مبادئ النضال واجتاز مراحل الوعى، ويتطوّر شخصيته من مستوى الشخص العادى إلى مستوى البطل الثورى والمناضل. قمنا فى هذه الدراسة بتبيين رؤية حنا مينة الواقعية وسماتها فى روايتنا هذه من جهة والكشف عن دلالة الأشياء الجامدة، من جهة أخرى، خاصة النافذة وهى تلعب دوراً هاماً فى تصوير مراحل تطوّر شخصية البطل.

الكلمات الدليلية: حنا مينة، الواقعية، الأشياء الجامدة.

---

*. جامعة العلامة الطباطبايى، طهران، إيران. (أستاذ مساعد). Hadim29@gmail.com
**. جامعة العلامة الطباطبايى، طهران، إيران. (طالبة مرحلة الدكتوراه).

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. مهدى ناصرى
تاريخ الوصول: ١٣٩٠/١١/١٠هـ. ش تاريخ القبول: ١٣٩١/٧/٨هـ. ش

المقدمة

يقدّم الكاتب السورى حنا مينة فى رواية "الثّلج يأتى من النافذة" التى نشرتها وزارة الثقافة بدمشق فى العام ١٩٦٩م، رؤية للعالم تختلف عن الأمثلة التى رأيناها حتى الآن. تتّخذ هذه الرواية من البيئات الشعبية المسحوقة إطاراً مكانياً لأحداثها وشخوصها فتبرز بذلک رؤيتها غير التقليدية للإنسان العادى حيث نراه يعى مستقبله ويسهم فى الثورة على الواقع. إنّ حنا مينة يصنّف فى إطار التقليد الواقعى فى الأدب السورى ويعتقد بإمكان الواقعية أن تتضمّن مجموع التيارات المعروفة مثل الرومانسية والرمزية وهذا الرأى يفسّر ويبرّر استخدام الرمز أو تقنيات عصرية فى رواياته. إنّ رواية "الثلج يأتى من النافذة" صوّرت حركة المجتمع وتطوّره بالرؤية الواقعية الاشتراكية ولا شک أن هذه الرؤية تفرض على حنا مينة الغوص فى جذور المشكلات والكشف عن أسباب الفوضى والقهر والارتباک التى تسود المجتمع كما تفتح أمامه مجال رسم طريق الخلاص حسب رؤيته، من خلال إيماءات وإيحاءات بالعالم الجديد الذى يحلم به. وتعدّ هذه الرواية ذاتها خطوة على طريق تحقيق هذا العالم. ولئن كان حنا مينة على حدّ قوله كاتب الفرح والكفاح الإنسانيين لأنّه يعرف كيف يصغى إلى دبيب الحياة فى قلب الجماد. فإنّه كذلک الروائى الذى يعرف كيف يوظّف الجماد فى خدمة الحياة- حياة أبطاله وهذا أحد أسرار تقنيات الرواية الحديثة. اهتمّ عدد من النقاد المعاصر بتحليل ودراسة عناصر القصة والبنية السردية فى هذه الرواية، خاصّة الكاتب السورى فاضل السباعى علّق على مؤلّف حنا مينة فى مقال نشره فى مجلة الآداب انتقاداً خشنة. وهنا ما يهمّنا هو أن نبين كيفية امتزاج الرؤية الواقعية عند حنا مينة واستخدام الأشياء الجامدة التى لها دور دلالى فى الرواية. لذلک نهتمّ فى هذه الدراسة بتبيين سمات الواقعية فى الرواية أولاً والكشف عن الوظيفة الرمزية لبعض الأشياء الجامدة ثانياً.

تطوّر الرواية العربية

إنّ أغلب الدراسات اتّفقت على أنّ الرواية هى نوع أدبى وفد إلينا من الغرب بعد الاتصال الحديث به. «على أثر اتصالنا بالآداب الأوروبية فى العصر الحديث تولّدت

نظـرة جديدة لم يكن لـلأدب العربى بها عهد مـن قبل، فأخذ النثر العـربى يغزو مجالاً جديـداً هـو مجال الرواية والقصـة.» (غنيمى هلال، لاتا: ١٥) وهـذا الرأى هو الرأى الأصـوب والأدق علمياً، لأنّ الرأى الآخـر والذى يرى أن الرواية هى امتداد لأنواع قصصية عربية قديمة، لايفهم الفارق الواضح بين فنية تلك الأنواع القديمة وتنوعها وبين الخصائـص الفنية للرواية كنـوع أدبى محدد. هذا بالإضافة إلى أنّـه يتصوّر أنّ الأنواع الأدبية تسـير سيرتها الحياتية المسـتقلة وتنقل من زمن إلى آخر بحرية مطلقة لاتقيدها حدود الزمن وتطور البشـر منتجى هذه الأنواع الأدبية أى أنّهم يعزلون هذه الأنواع فى ذاتها ويفصلونها عن تاريخها التى هى المكون الأصلى لها. (البحراوى، ١٩٩٦م: ٣٧٠)

ففى أوّل عهدنا بالرواية لم تتخلّص نهائياً من رواسـب القديم إما فى الأسلوب وإما فى القالـب، مع مزاوجتها بالتأثر الغربى فى التصويـر والغاية. (غنيمى هلال، لاتا: ١٦) وفى المرحلة الثانية جاء تيار الوعى بمثابة ثورة عارمة على الرواية التقليدية[١] وتخلّصت القصة فى بنائها الفنى من رواسـب القديم وأخـذت تتطلّع إلى آداب الغرب لتخلق أدباً عالميـاً قصصياً. وهنا تأثّرت بالمذاهب الأدبيـة المختلفة دون أن تلتزم الحدود الصارمة لواحد منها. (المصدر السـابق: ١٧) تجلّى تأثير الرومانتيكية فى الرواية العربية، وتمثلت فى الإحسـاس المفرط بالذات، وطغيان العنصر العاطفى، والمغامرات، والاندفاع وراء الصور الشاعرية، والإغراق فى وصف الطبيعة، وتشخيص عناصرها، والنهايات الحزينة، والثورة على الظلم والظالمين، وحـب العزلة، والابتعاد عن الناس، والثورة على القيود اللغويـة، والميل إلى التحرر، والانطلاق فى التعبير. (حمـدى، ١٤٠٣ق: ٧٤٣) وقد اتّخذ التأثير الغربى الرومانتيكى فى أدبنا الروائى طابعا آخر فريدا ازدوج فيه التأثير الغربى والشـرقى معاً، وذلك فى المعانى التى أضفاها الرومانتيكيون على شـخصية «شهرزاد» كمـا ورد فى ألـف ليلة وليلة العربيـة. (غنيمى هلال، لاتا: ٢٤) وبعـد ذلك ظهر تأثير الواقعيـة الأوروبية متعدد النواحى والمصـادر. و«من ميزات هذه الروايات أنّها تكون خليطاً من التشاؤم والتفاؤل تبعاً للموضوع وظروف الواقع الذى تعكسه رؤية الكاتب تجتنب من التركيز الشـديد داخل الشـخصيات كما تمثّلت غلبة الرؤية السياسية على

1. HYPERLINK” http://etudiantdz/vb/t33304.htm/.

الموضوعــات.» (صليبا، ۱۹۸۵م: ۱۸۰) وأهمّ الموضوعات التى تتحدّث عنها الروايات الواقعية هى الأحداث السياسية الكبرى وانعكاسها. وتؤكّد الواقعية على الانطلاق من إيديولوجية محدّدة للحياة والإنســان ومفهوم للفن وذلــك يجعل رؤية الفنان أكثر عمقاً وشمولية وتماســكاً، إنّ مثل هذه الإيديولوجية يمكن أن تكون سلاحاً بيده يساعده على تشــريح الظاهرة التى يعالجها، فيظلّ بمنأى عن تخبطات الحدس والتخمينات التى يمكن أن توقــع أدبه وفنه فى وهاد الســطحية والمحدودية وعلى أية حال فــإنّ الفنان الثورى ينبغى ألا يضحــى بالفن على مذبح الأفكار. فالتناغم والتآلف بين الإيديولوجية والفن هو أمر يرتقى بالفكرة ويسمو بالفن فى الوقت نفسه. (إسماعيل، ۱۹۷٤م: ۱۸) ثمّ دخلت الرمزية فى رحاب الرواية بعد نشــأتها فى عالم الشعر واتخذت الروايات الرمزية أحياناً شكلاً صوفياً واتبعت الغريب والخارق فى تطوّر أحداثها لتفسّر لنا حياة الإنسان تفسيراً عقليــاً. و«مما يلاحظ على هــذه الروايات أنّها لاتعبّر عن طموحات المجتمع بل تحاكى الروايات الغربية وتنعكس ميزاتها بحيث توغل بعضها فى الرمز وتصير أشدّ غموضاً فى الفكرة وقلّما نجد رواية تعالج واقع الحياة وتلقّى الضوء على خبايا المجتمع.» (مندور، ۱۹۵۷م: ۱۲۷)

نبذة عن حنا مينة

إنّه واحد من الروائيين القلائــل الذين احترفوا الفن الروائى فكانت الرواية أداته الرئيســية وهمّه الأخيرة : «إمّا أن أكون روائياً أو لا أكون.» (مينة، ۱۹۷٤م: ۱۸۸) حنا يقول متحدّثاً عن تجربته: «لقد بدأت حياتى الأدبية بكتابة القصة القصيرة عام ۱۹٤۵م، ونشــرت أقاصيص فى صحف ومجلات ســورية ولبنان ولكننّى لم أجمعها وبعضها ضاع.» (مينــة، ۱۹۷٦م: المقدمــة) و«إنّ مســيرته الخاصة معروفة تماماً، فهو ينتمى إلى وســط فقير، توقّف عن الدراســة فى نهايــة الحلقة الابتدائية والتحق بمهــن مختلفة قبل أن يتمّ الاعــتراف بموهبتــه الأدبية ويبدأ العمل فى المجال الثقــافى. وفى الحوارت العديدة التى أجريــت معه أعلن أنّــه هاو للكتابة وعصامى ولايعترف بأيــة تلمذة على كتّاب عرب أو أجانب. وتجربته الأدبية شــديدة التميز لأنّــه يؤكد أن تعليمه الأدبى تمّ فى المنزل عن

طريق الإصغاء للقصص التى كان الأهل يقصّونها أمامه. ولايعترف بأى مصدر لوَحيه ما عدا تجربته الشخصية المتّسمة بالصراعات الوطنية والسياسية ويعلن أن كتابته تأثّرت بالأفكار الماركسية المتمثّلة فى النضال لتحسين أحوال الشعوب.» (فوتيية، ٢٠٠٧م: ٥٢)

إنّ تجربته الروائية تشكّل مساراً متكامل الحلقات، كما أنّ الرؤية الاشتراكية والصراع الطبقى تتجسّد فى بؤرة رواياته. وربما تميز عن الروائيين الآخرين فى أنّه استمدّ رؤيته الاشتراكية من المعاناة الفعلية على أرض الواقع وربّما وجدنا سبباً آخر يميز كاتبنا عن سائر الروائيين السوريين يتمثّل فى أنّه أغزرهم إنتاجاً إذ صدر له حتى الآن اثنتا عشرة رواية. (الماضى، ١٩٨٩م: ١٤٣) فالأدب بالنسبة إليه ليس شكلاً ولا مضموناً بل إنّه تعبير عن تجربة ومعاناة. المهم أنّ حنا مينة يفيض علينا بصور الواقع والصراع الاجتماعى والشخصيات الإنسانية المختلفة عاماً بعد عام، منذ "المصابيح الزرق" حتى "الياطر" و"المستنقع" لأنّ ذخيرته كبيرة وذاكرته قوية لم تنته موضوعاته وتضعف حرارته. بل إنّ ذكريات طفولته البعيدة ظلّت أكثر مثولاً وتأثيراً من موضوعات الشباب الأقرب إلى حياتنا المعاصرة، وبعض رواياته أروع من الآخر جدلياً، ينتقل هذا التفوّق إلى الشكل والشكل عند حنا هو أسلوبه. لقد ازداد لغته الشاعرية، البسيطة غنى وكثافة وإيحاء وملحمية، فأصبح جمالها وتجميلها قرينتين لصدق الواقع ونقاء الفكر: إنّه ببساطة يقف فى قلب المسحوقين ويعبّر عن آلامهم وأحلام المثقّفين. (عصمت، ١٩٧٨م: ٢٢) وباختصار أكبر حنا مينة من خلال عناوين بعض رواياته (الشراع والعاصفة، والثلج يأتى من النافذة، والشمس فى يوم غائم) يرسم صورة التحدّى الإنسانى الكبير فى وجه الظلم الاجتماعى. إنّه أديب لم ينس أصله ولم يتنكر لطبقته بل ظلّ ملتزماً بهموم وآمال المسحوقين والشعراء والفنّانين فى كل أعماله.

الواقعية عند حنا مينة

يقول حسام الخطيب إنّ الواقعية السورية أصبحت الاتجاه المسيطر فى سنوات الستينيات بصورة متوازية مع تنامى التيار الوجودى من جهة وانتشار الأفكار الماركسية من جهة أخرى ولا سيما بعد الحرب العالمية الثانية. (الخطيب، ١٩٨١م: ٤٢)

إنّ الأدب مرتبـط بالواقـع برباط مرجعي والكاتب الواقعي يـرى أنّ الكلمات قادرة علـى التعبير عن الواقع المعاش للناس وأنّ هناك تطابقاً بين الكلمات والواقع ولو أنّ الرؤية الساذجة للعلاقة بين الواقع والكتابة تغيرت بعد الحرب العالمية الثانية. (فوتيية: ٥٢، ٥٣) وروايــات حنا مينة تمثّل تجربة متكاملة يرصد بها جذور الواقع ويتتبع حركة تطوّره ويرهص بمجتمع جديد يعيد للإنسان إنسانيته التي سلبها المجتمع الطبقي المتناحر القائم على اسـتغلال الإنسان وهو ينطلق في رواياته من مفهوم للإنسان يتمثّل في كونه كائنـاً طبقياً. (الماضي، ١٩٨٩م: ١٤٣) ويلحّ حنا مينـة في مقابلة له مع مجلة النهج عام ١٩٨٥م على الطابع الإنسـاني العميق للعلاقة التي يقيمها الأدب مع الواقع. يقول: «في البدء على أن أقول ما أعتقد وما أثبتته التجربة الروائية التي عشتها. وهذا الاعتقاد هو أنّه لا شيء يدخل الذات أو ينعكس فيها ويخرج منها بنفس الشكل الذي دخل. الذات معمل داخلي، كيميايـي، يمزج العناصر الواردة إليه ويطوّرها بطريقة أخرى. ولهذا قلنا وسـنظلّ نقول إنّ الانعكاس عملية معقّدة بأكثر ممـا يتصوّر المرء للوهلة الأولى. وحتى المدرسـة الانطباعية لم تردّ الأشياء الخارجية بنفس الطريقة التي التقتها عدسة العين ... ومن هنا تتشكل الأشياء بعد انعكاسها في الذات وتغدو أشياء أخرى.» (مينة، ١٩٩٢م: ٣٠٢) إنّ حنـا مينة يأخذ بنظرية الانعكاس الماركسـية ولكنه يؤكّد أن هذا الانعكاس مارٌّ على غربال الإحساس البشري (وينسى أن يضيف غربال الكلمات). وهو يقف في المقابلة نفسها ضد المثاليين الذين يعتقدون أن الفكر يسبق الوجود وهكذا يلتحق بمفهوم الواقعية الكلاسيكية المستوحاة في سورية من ترجمة الكتّاب الفرنسيين الكبار في القرن التاسع عشر والتي جرى تكييفها مع متطلبات الحياة العربية. (فوتيية: ٥٣)

إنّ حنـا مينة مؤلّف متفائل قانع بأنّ الأشـياء يمكن أن تتغير وأن الصراع يجب أن يقود إلى تقدم التاريخ وهو يلتقي مع أهداف الواقعية الاشتراكية التي يعدّه النقاد رأس القافلة فيها ولا سـيما مع صدور "الثلج يأتي من النافذة". إنّ تيار الواقعية الاشتراكية جرى تأسيسـه في الاتحاد السوفيتي منذ ١٩٣٢م يأخذ أبعادا واسعة في العالم العربي في سـنوات الأربعينيات. وهو لايشـكّل مدرسـة أدبية حقيقية بقدر ما يثبّت أهداف أدب الملتزم بطريق الاشـتراكية. ويتعلّـق الأمر هنا بإظهار النـاس والأحداث في تطوّرها

الثـوری لإيقـاظ وعی الجماهير وخلق أبطـال إيجابيين مهمّتهم الإشـارة إلى الطريق الصحيـح وتقويـة إرادة تقليدهم. «إنّ حنا مينة يتبنى هذه الأفـكار ولكن غنى تجربته يأتى من أنّه يبيح لنفسه كل الحريات للتوصل إلى هذه الأهداف وكل إجراء أدبى مهما كان شـرعى فى رأيه حين يندرج فى المشروع السـردى للرواية ويخدمه. يقول مينة عام ١٩٨٠م: إنّ المدرسـة الواقعية يمكن أن تهضم مجموع التيارات المعروفة سـواء أكانت رومانسية أم رمزية. (مينة: ١٥٦) وهذا الموقف يفسّر كيف أنّه يستخدم الرمز أو التقنيات عصرية فى رواية ”الثلج يأتى من النافذة“.

عرض الرواية

هـذه الرواية ترصد أحداث عامين من عمر شـاب مناضل التجأ إلى خارج حدود بلده وويحس مطارديه أنّى سار أو أقام أو عمل. وإنّه لأمر جديد وطيب أن تعالج رواية عربيـة مثل هذه الهمـوم لدى مناضل عصامى هو إلى ذلک مثقّف مرهف الحس وكاتب يحبر المقالات والقصص والروايات الطويلة.

يتسـلل فياض من الحدود السـورية اللبنانية سـيراً على الأقـدام بعد أن أخذت السلطات الرجعية الحاكمة فى سورية ذلک العهد تطارد التقدميين. لقد لوحق فى دمشق بوصفه كاتباً يسارياً معارضاً فاضطرّ إلى الانقطاع عن مدرسته – وهو المعلّم – متوارياً عـن الأنظار فترة إلى أن نصحه رفاق له مغادرة البـلاد ومواصلة المعركة من الخارج، فالتجأ إلى لبنان وفى ظنّه أنّه متمتع فيها بقسط من الحرية.

وفى بيروت يقيم بين أفراد أسرة رفيقه اللبنانى ”خليل غزالة“ فترة، عالة عليهم وهم فقراء. يشـغل بعدها عاملاً فى مطعم الجبل متنكراً باسـم ”ميشيل“ بيد أنّه ما يلبث حتى يترک العمل عائداً إلى بيت رفيق النضال خليل. ثمّ يراد له تحت الخوف من اكتشـاف مقره، أن ينتقل إلى بيت رفيق آخر ليس له به معرفة سابقة، هو ”جوزيف بوعبدة“. وهنا ينعم فياض بمستوى لين من المعيشة يهيئ له فرص المطالعة والكتابة. ولكن مضيفه يخسر فى يوم قريب عمله فيرحل عنه فى صمت ليعثر على عمل فى بناء يشيد متخفياً تحت اسم ”سـليمان“ سرعان ما يتركه إلى ”مصنع مسامير“ صغير فى سفح جبل، يكون فيه العامل

الوحيـد مقيمـاً على مقربة منه. إلّا أنّه يضطرّ إلى الرحيل بعد أن ثبت له أن السـلطات التى تلاحقه قد اهتدت إلى مقرّه. ويعود إلى بيت جوزيف ... وهناک يوافيه أحد الرفاق ليصحبه إلى حيث لا نعلم. فإنّه يجب أن يغادر هذه المنطقة.

ذلـک، بإيجـاز بالغ، ما وقع لفياض خلال الأشـهر الأولى مـن التجائه إلى خارج الحدود. ولقد كانت فترة من العمر غنية بالحوادث والأحداث التى انسحبت حتى غطّت معظم صفحات الرواية، الأقسام الأربعة الأولى منها. (مينة، ١٩٧٧م: حتى نهاية الصفحة ٣٤٥)

وأما القسـم الخامس الأخير مـن الرواية فيحدّثنا عمّا وقع لمناضلنا الشـاب فى مراحـل أخرى من حياته وهو فى منفـاه الاختيارى. ونعرف أن فياض قد ألقى القبض عليه بعد عام إضافى وهو فى قبو يحتوى على مطبعة تقوم بطبع المنشـورات السـّرية. ثم نعرف أنّه قد اطلق سراحه بعد أن أمضى فى السجن نحو أشهر ستّة، وبدا لنا أنّه قد أتيح له بعدئذ أن يتوارى وأن يعمل أيضاً متنكراً. حتى إذا اشتدّت عليه قبضة مطارديه. آثر أن يلتجئ – والفصل شـتاء – إلى قرية نائية فى جبل لبنان. وهناک يتوفّر له جو هادئ وإن كان كئيباً فيفرغ من وضع قصته الطويلة. ثمّ يقرّر بعد هذا الاغتراب الطويل العودة إلى وطنـه. ويجتاز الحدود الفاصلة الموضع ذاته الذى تسـلل منه قبل عامين ... ويقبل تراب الوطن ... ويسـتقبل دمشـق هاتفاً وكأنّه يؤدى قسـماً: أبداً لن أهرب بعد الآن. (المصدر نفسه: ٣٤٥، ٣٧١)

السمات الواقعية للرواية

«إنّ إقناع القارئ يشكّل أحد شروط الكتابة الواقعية، وعلى النص أن يتوصل إلى إقناعه بأن العالَم الذى يقدّمه يمكن أن يكون له وجود فى الواقع، وأنه يتطابق مع الواقع المعاش. وفى سبيل هذا الهدف على الكاتب تبرير العرض لأقصى درجة وجعل عناصر القصة يتضافر بعضها مع بعض.» (فوتيية، ٢٠٠٧م: ٥٧)

إن أشخاص رواية ″الثلج يأتى من النافذة″ هم نماذج بالتأكيد، ولكنّهم مميزون أيضاً بأفكارهم وأنشطتهم (دون اهتمام بصفاتهم الجسدية). إن لهم ماضياً وتاريخاً ولاينبثقون

من العدم ليختفوا من حيث أتوا حيت يتوقفون عن تأدية وظيفة فى البرنامج السـردى. فمواقفهم وأفعالهم وأفكارهم معلنة بواسـطة الأشـخاص الآخرين أو الراوى. كما أن القارئ يملك معلومات كثيرة حتى فيما يتعلق بأشخاص يبدون ثانويين، إلا أنّهم يملكون الحيوية. ومن النادر ألا يبدى أحد الأشخاص دليلاً على مشاعر نبيلة أو لايثير تعاطف القـارئ ولو جرى تقديمه بطريقة سـلبية فى لحظات أخرى. (المصدر نفسـه: ٥٧) ولكنّ الشـخصيات توزّعت ما بين النجاح والفشـل. وما يلاحظ أن الإخفـاق كله كان من نصيب أولئک الذين أسـبغ عليهم المؤلّف لبوس النضال فى حين أصابت الشـخصيات الأخـرى اللامنتمية والسـاذجة والطيبة معاً حظاً أوفى من النجـاح. وآية ذلک أن من أشـق الأمور على الروائى أن يلبس شخصاً من شخوصه لبوساً فكرياً ويعهد إليه بأداء مواقف عالية سـامية، أن ذلک يتطلب من الكاتب وعيـاً ودراية بأصول الفن الروائى وخبرة طافحة بشـؤون الحيـاة جميعاً وإنّ خطأ ما فى تكوين الشـخص الروائى يجعل منه نموذجاً غير مقنع شـبحاً يروح ويغدو أمـام القارئ على غير مقتضى العقل ومنطق الأشياء. (السباعى، ١٩٧٠م: ٦٧)

إن المحيط الذى يتطوّر فيه الأفراد شديد الارتباط بتجربة من تجارب الحياة وهؤلاء الأشخاص يمكن تمييزهم وتعريفهم بدرجة رئيسة من خلال أنشطة يومية: الأكل، والفسحة المسـائية، والحديث مع معارف، والمشـاركة فى عرس، والعمل. (فوتيية: ٢٠٠٧ م: ٥٧) وهـذه الرواية من الروايـات التى تعنى بطبائع أبطالها وبالمنـاخ الاجتماعى والروحى الـذى ينتمون إليه، وإنّ من أبطال روايتنا هذه: المناضل والعاشـق والطامع والمخذول والبرجـوازى والرأسمالى والبغى العاهرة. (السـباعى: ١٩٧٠ م: ٦٨) وهناک حكايات ثانوية يمكن أن تبدو اختيارية أو حتى إضافية تقوّى الشـعور بألفة العالم الذى يعرضه النص بإعطاء مسـحة فنية للقصة. وهذا ما يحدث على سـبيل المثال لدى ذكر العرس الذى تعزف فيه عائلة خليل لكسب بعض المال، (المصدر نفسه: ٢٧٠) أو حادث السير الذى جرى بين سائق أبو روكوس وسائق آخر. (المصدر نفسه: ٢٧٨) وهذه المقاطع تفيد فى ربط العالم الذى يعرضه النص المتخيل بواقع يعيشه القارئ يومياً.

إنّ البنية العامة للقصة تؤدّى أيضاً هذا الدور، فهى تُرسـى فى "محيط" خارج القصة

مشـــترک بين الأشـــخاص والقارئ. صحيح أنّ الإحالات التاريخية قليلة، ويستنتج من بعـــض الإشـــارات أن الأحداث المروية تقع فی ســـنوات الخمســـينيات فی فترة "حلف الدفاع المشـــترک" على أن النقاط المتعلّقة بالأماكن اللبنانية الحقيقية هی على العكس مـــن ذلک تتكـــرر وتُموضع النص فی واقع معروف. تبـــدأ الرواية بمدخل حواری، يعطی النص شـــكل مقطع مأخـــوذ من مجری الحياة ويولّد الانطباع بأن المشـــهد يتعلّق بفضاء خارج النص ينتمی إلی الواقع فی حركة مستمرة للزمن الذی يمضی ويرغم الراوی على أن يلتقطه فی طريقه. (فوتيية: ٢٠٠٧ م: ٥٨، ٥٧)

حين رأته مقبلاً صاحت: ألم يوقفوک بعد؟ فقال فی نفسه : «يا لک من حمقاء» واكتفی بتحيتها من بعيد مشـــيحاً عنها بوجهه متجاهلاً سؤالها الأهوج. ثمّ دلف إلی البيت حيث تهاوی على مقعد قديم وأغمض عينيه ناشـــداً الراحة والدفء. ولحقت به وطفلها على ذراعها تاركة جاراتها على مدخل الحديقة الصغيرة وقالت مرحبة: أهلاً وسهلاً.. أهلاً.. أمس كنّا فی سيرتک بل نحن منذ شهور فی سيرتک...كنا نتساءل: هل أفلت فياض؟ ولو كان عمی يقول: مســـتحيل، لو أفلت لجأ إلينا ويقول خليل: ربما كان مختبئاً حتی تســـنح الفرصة... .» (السباعی: ١٩٧٠ م: ٧)

إنّ المقطع الســـابق يبين لنا الأماكن ويذكر أشـــخاصاً يفـــترض أنهم معروفون (ولا سيما بفضل وجود أدوات التعريف والأسماء) وأوضاعاً يومية يعبّر عنها بعبارات بسيطة دارجـــة وبذلـــک يوضع القارئ فی جو يبـــدو مألوفاً ومتصلاً بما قبلـــه كما ينفتح النص على ما هو خارجه. «إنّ النص يحيل على مراجع ثقافية يجب أن يشـــارک فيها المؤلف والقارئ لتأكيد أثر الواقع وهذه المراجع يمكن أن تكون ممارسات: الحديث مع الجارات وعبارات الاستقبال. وهی تترک مجالاً هاماً لما بين النصوص أی لحضور نصوص أخری داخل المســـيرة الســـردية.» (جنيت، ١٩٨٧م: ٨) وللنص لون شـــعبی فهو يتناول مجالاً جماعياً مشـــتركاً بين الناس، ســـواء أكانوا مثقفين أم لا. ويستند فی الأساس إلی تراث ثقافی مســـيحی. ولكنّه يذكر أيضاً أمثالاً أو أساطير. وفی الوقت نفسه يروی النص تجربة مغلقة محدودة زمنياً (سنتان) ومكانياً (لبنان)، تتوازن حول بُنی ثابتة وتستند إلی تكرار والتوازی.

سموّ البطل إلى مرحلة المناضل الثوری

إنّ الروايات الملتزمة بالرؤية الاشــتراكية تنطلق من إيديولوجية تحدّد مفهوماً معيناً للإنســان وتصوّراً خاصاً للعلاقات الداخلية والخارجية التی يتفاعل معها عبر صراعه مــع القوی التی تحــاول أن تقيد تطوره وتقدمه. إنّ رواية "الثلج يأتی من النافذة" عبارة عــن همزة وصل بــين المناضل ونضاله فهی بعبارة أخری تصف كيف يســمو البطل من مرتبة الإنسان العادی إلى مرتبة المناضل الثوری عن طريق التجربة الشخصية والصراع مع النفس والخارج. ونستطيع إذ ذاک أن نميز عدّة مراحل فی درب فياض الثوری:

أ. مرحلة التّعلّم فی المغارة على ضوء الشّــموس: هنا حيث لا نوافذ ولا أبواب تعلّم خليــل النضال. أما فياض فإنّه كان يافعاً ولم يســتطع فی هذه المرحلة ســوی أن يتلقّن المبادئ الثّورية الأولى. وهذه المرحلة إضافة إلى العمل النضالی والســجن فی الوطن ثمّ قرار الهرب إلى لبنان، تقع على خطّ الزمن قبل بدء الرواية.

ب. مرحلة التّردّد والتّخفی فی بيت أبی خليل: يبدو البطل فی البدء رافضاً، (الماضی: ١٩٨٩م: ١٤٢) إنّ هــرب فياض من بلده ولجوءه إلى لبنــان يعنيان أن روحَ النّضال لم تنضــج عنــده بعد: «كان عليک ألّا تفعل هذا كان عليــک أن تصمد أكثر.» يقول له أبو خليل. ويذوق فياض مرارة الســجن والغربة، مرارة الإغــراء والدّعة. (بركة، ٢٠٠٢م: ٦٧) تلعب النافذة –كما ســنری – الدور الأساســی فی هذه المرحلة، فهی تكاد تُنسی البطل سجنه وغربته وتُغريه بالعودة إلى حياة ما قبل التجربة، حياة المثقّف البورجوازی (زواج، أولاد، هموم عائلية بســيطة، مغامرات...). ويضطــرّ عندئذ أن يقارن بين خليل وجوزيف فيختار أن يعيش كخليل، مناضلاً ثورياً يكدح ويعمل. تُعدُّ هذه المرحلة حلقة رئيســةً يتقرّر فيها مصــير البطل إنّها مرحلة تحوّلِ فياض مــن هارب متردّد إلى عامل مناضل.

ج. مرحلة العمل اليدوی الشّاق: إنّ العمل قيمة إنسانية وتجربة ضرورية للاندماج فی الواقع، (الماضی: ١٩٨٩م: ١٥٤)، لذلک يصمّم فياض على العمل بيديه ليثبت إنســانيته ويدفــع عنها الفســاد وإذا كان هربه إلى بيــت خليل تعبيراً عن أزمــة انتمائه كمثقّف بورجــوازی صغير إلى الثّــورة، فإنّ تصميمه على العمل يعد بمثابة انتصار على ما تبقی

فی نفســه من آثار الطبقة الإجتماعية التی ينتمی إليها.» (بركة: ٢٠٠٢م: ٦٧) وينخرط فی عداد العمال البائسين الذين تمصُّ البورجوازية دماءهم. يركزحنا مينة على الصراع الطبقــی والبحث عن عالم جديد فإنّه يرى أن الإرادة الإنســانية هی الفصيل فی تحقيق الآمال وحل الكثير من المشاكل. (الماضی: ١٩٨٩م: ١٤٣)

د. مرحلــة النّضال الفعلی: وتعدّ هذه المرحلــة ذروة تجربة النّضال. فياض يعمل فی كتابة منشورات ثورية وطبعها، فهو قد تعدّى مرحلة العمل الفردی (المعاناة الشخصية) إلی نشــر المبادئ الثورية (الكفاح الســرّی والعمل القيادی). فالعمل إلی جانب الثقافة (فيــاض) والثقافة إلی جانب العمل (خليل)، همــا طريق صنع المناضلين الثوريين وهما طريق الخــلاص من الحيرة والتردد، بل الخلاص من الغربة. (الماضی: ١٩٨٩ م: ١٥٤) لذلک يشعر فياض الآن بأن البرد ليس من الثلج وإنّما «البرد كان من الغربة والتجربة تمّت فی الغربة والآن وداعاً للغربة.» (مينة، ١٩٦٩م: ٣٧٢)

الوظيفة الرّمزية للأشياء

إنّ حنا مينة من الذين اعتمدوا إلی وصف الأشــياء وتوظيفها فی رواياتهم، ويعتبر مجدّدا فی هذا المضمار ورائداً. إنّ كل شیء فی روايات هؤلاء الروائيين له معنی ومغزی حتی الجمادات والأشياء المادية التافهة أو ثياب الأبطال أو حتی ثنية بنطالهم تدلّ علی نفســياتهم، كما أنّ الأوساخ على الحائط أو الظّلمة فی الأزقّة تدلّ علی طبقة معينة من المجتمع.

أ. النافذة

إنّ النافــذة تواكب البطل الفياض طيلــة إقامته فی لبنان أی فعليا من بداية الرواية إلی آخرها. وهی من العناصر الأساســية التی تكوّن التجربة النّضالية التی عاشها، فهی تشــغل حيزا لا بأس به من حياته النّفســية وتلعب دوراً رئيســاً فی معاناته الشخصية. «فالنافــذة بــادئ الأمر كوةٌ فی جدار تطلُّ علی الخارج عندما كان فياض يقع فريســة صراعه الداخلی وعندما كانت تستغرقه أفكاره كان ينظر من النافذة دون اكتراث حتی باتت نظراته تنزلق على صحفة الأشــياء دون أن تميزها. ولم يكن يری من خلالها سوی

وجوه باهتة لايستوقفه منها وجه بعينه وليس للنافذة فى هذا المعنى أية وظيفة روائية.» (بركة: ٢٠٠٢م: ٦٤، ٦٣) فوظيفتها هنا عملية لاتتعدّى السّماح للبطل بإطالة لا مبالية نحو الخارج أو السماح للمارة أو الجيران بنظرة عابرة أو فضولية نحو الداخل وللبطل حقّ إلغاء هذه الوظيفة وقتما يشاء. وذلك باستعمال السّتائر التى تجعل من النافذة جدارا كباقى الجدران يحجب داخل الغرفة عن خارجها.

١. تخلّى عن الصراع الداخلى: إنّ النافذة ما تلبث تستقطب انتباه السّجين وتستولى على حياته النفسية فتقدّم له فرصة الهرب من واقعه المرير. وذلك بأن تعلّل أحلامه وتصرّفه عن صراعه النّفسى المؤلم. ويتمّ عمل النافذة هذا بوجود نافذة أخرى مقابلة لنافذته يطلّ منها رأس صغير جميل يرنو إليه بعينين برّاقين، عندئذ ترتعش أوصاله وتصيح غرائزه ويحسُّ أنّه يسكن الغرفة للمرة الأولى. ويعود سبب هذا الانقلاب المفاجئ فى حياته إلى أمرين أولهما أن النافذة بالنسبة إليه هى المنفذ الوحيد للخروج من سجنه فهو لايستطيع مغادرة غرفته نهاراً حتى لو كان ذلك للذّهاب إلى المرحاض. وثانيهما أنّه يوجد فى النافذة المقابلة وجة وابتسامة ودعوة إلى الحب «وهذا يكشف عن حب فياض الأفلاطونى لفتاة النافذة المقابلة وهى دينيز.» (السباعى: ١٩٧٠م: ٦٨) نافذتان متقابلتان فى الأولى الوجه المضىء المؤطر بشعر مسبل فوق عنق أبيض وفى الثانية الوجه المعذّب بالانتظار ذو العينين الناريتين وراء النافذتين يستيقظ الحبّ وتضطرم الأحاسيس والغرائز. تؤدّى إطلالة هذا الوجه الباسم من النافذة إلى أن ينفى – ولو للحظة عابرة – صور الماضى المؤلم التى لاتنفكّ تطارد فياضاً من داخله وتعذّبه. (بركة: ٢٠٠٣م: ٦٥) كذلک يضطرم القلب وراء النافذة المقابلة لفياض، تبتسم دينيز لهذا الغريب الذى أحبّته لمظهر التّحدى البادى فى وقفته. وتحلم بدورها بالوصال وتستثار غرائزها: «تأوّهت وعضت طرف اللحاف بأسنان مهرة تعضّ الشكيمة.» (مينة، ١٩٧٧م: ٢٩٧، ٣٠١)

٢. الجمع بين النقيضين: النافذة فى هذه الرواية تجمع بين النقيضين: البعد والقرب، الوصال والافتراق. دينيز تتعذّب فى حجرتها وتحترق شغفا بذى الوجه المعذب وتأمل عبثا أن يدهم غرفتها ويطفئ نارها. وفياض بعد أن ذاق اللذع الجنسى البحت، ينسحب

مضطـرّاً ويواصل السـير فى طريق النضال، (برکـة: ۲۰۰۳ م: ٦٥)، «عليک فياض أن تعيـش على الخيالات علـى الطيوف وأن تُصغى إلى العواء فى غابـة غرائزک ثمّ تغفو وأنت تقابل ذئاباً انطح السرير برأسک. اضرب الطاولة بقبضتک در فى مكانک لتنفس عن صدرک.» يقول شـكرى غالى عن مرحلة العذاب التى عاشها فياض وراء نافذته: «لم تكن دينيز، فتاة النافذة المقابلة لمخبئه فى بيت خليل إلّا حلماً يكابد مشقة التّحقيق، حلماً يجسـم المسـافة الهائلة بين الهرب والمواجهة، إنّها الوجه الآخر لعذاب السـجن هناک إنّهـا صورة تضاف إلى صور الحرمان المتلاحقـة وتلعب دورها على طول خط المواجهـة بين فياض وخليل.» (شـكرى، ۱۹۷۱م: ۷۳) إنّ تجربـة العذاب التى يمرّ بها فياض من وراء نافذته تختلف إذا عن تجربة دينيز، فإذا كان عذاب هذه الفتاة لايتعدّى المستوى العاطفى والجنسى، فإنّ عذاب العاطفة والغرائز عند فياض عنصر من عناصر النّضـال والبحث عن الذات، إنّه أحد السّـيوف التى لابدّ له من أن يذوق مرارة حدّها علـى طول درب النّضال الذى اختاره لنفسـه. فالنّافذة ليسـت للخـروج إلى العالم أو لرؤية الناس، ليسـت مصدر بهجة دائمة وسـرور، بل هى إغراء من نوع جديد، إغراء يحرّک الغرائز وينسـى السّـجين سـجنه والمناضل تجربته. فالمرأة التى تطلّ منها شجرة محرمة عليه والإنسان المناضل يطرد من تجربة النّضال إذا هو التفت إلى صراخ غرائزه. (برکة: ۲۰۰۳ م: ٦٦) هنا مما يستشكل على الكاتب هو أنّه يشاء أن يجعل الفتاة تنتمى إلى طبقة موسـرة وفياض مقيـم فى بيت غزالة المقابل الوضيع، كيـف تتلاقى الطبقتان المتعاديتان فى بنايتين متقابلتين؟ (السباعى: ۱۹۷۰ م: ٦٨)

يتبـين مما تقدّم أن النافذة عنصر من عناصر المجابهة بين المناضل والعالم الخارجى، فحيـث توجد النافذة يوجد الإغراء بالتّخلّى عن سـبيل النضـال فهى إذن مرحلة من مراحل تكوين الذات والوسيلة التى يحدّد البطلُ بواسطتها شخصيته النضالية.

۳. صـرف همّ البطل لمجابهـة الظّلم: فى نهاية الرواية وبعـد أن ينتصر فياض على قـوى التّردّد والخوف تظهر من جديد فتاة أخرى مقابل نافذة حجرته فى الجبل وبذلک تنتهـى إقامته فى لبنان بحـوار أخير تتخاطب فيه القلوب والعيـون من خلال نافذتين، والسـؤال الذى يتبادر إلى الذهن هو هل تحافظ النافـذة فى هذه المرحلة النهائية على

وظائفها التی رأينـا، فی الحقيقة لايتغير عملُ النافذة المعانی المكافح الذی يعيش تجربة الثـورة المعذبة وها هو الآن كما يقول خليل قد اجتاز التجربة وقد تخلّص من المجابهة مع نفسـه وصرف همَّه لمجابهة قوى الظّلم والاستبداد. والتّغير الأساسی والوحيد الذی يطـرأ علی وظيفة النافذة هنا هو أنّها لم تعد إغراءً بالتّخلّی عن طريق الكفاح والنّضال علی العكس من ذلک إنّها تصرف فياضاً عن اجترار ذكريات الماضی الملعونة وتدفعه إلی الأمـل فی مسـتقبل أفضل يملـؤه دفء الحياة ونار المحبة ويعكس هـذا التّغيير كما رأينا نفسـية فياض الذی لم يعد متردّداً. يقول بوعلی ياسين ونبيل سليمان: «إنّ جذور النّظـرة الدينية الرّجعية للجنس والمرأة تقف وراء عـدم زواج المناضل أو عدم حبّه.» (بركة: ٢٠٠٣م: ٦٨)، ولكن أبطال حنا مينة لاتقلقهم القضايا الميتافيزيقية كالدين والله. (الماضی: ١٩٨٩م: ١٤٣) ونرى أن الكبت الجنسـی كان ضرورياً بالنسبة لشخص مثل فياض، لا لأنّ المرأة أمّارة بالسوء ولا لأنّ الجنس خطيئة بالنسبة للكاتب بل لأنّ فياض نفسه لم يكن مهيئاً لتقبّل الإثنين معاً: المرأة والنّضال. وأضف إلی ذلک أنّه ليس مناضلاً عاديـاً فهو فی مرتبة القيادة والآن وبعد أن اجتـاز التجربة وتعلّم الصمود ينظر فياض إلی علاقة المرأة بالرّجل لا كعلاقة جنسية بحتة بل كحبّ ينطلق منه الاتّحاد الكامل بين كائنين بشريين. (بركة: ٢٠٠٣م: ٦٩)

النتيجة

وصلنا ممّا سبق إلی أنّ حنا مينة روائی واقعی تصوّر المجتمع بجوانبه المتعدّدة وبذلک تقـدّم إلينا الحقيقة بموضوعيـة. إنّ رواية "الثلج يأتی من النافـذة" من الروايات ذات الشخصية الرئيسـة الوحيدة وهذا يتيح للكاتب أن يتعمّق فيغوص حتی أغواره البعيدة ومن هنا يكشـف لنا المشـاعر والأطوار والتناقضات جميعاً. تتمتّع الرواية بالسـمات الواقعية حيث كانت الشـخصيات متميزة بأفكارهـم وأعمالهم وإنّ لهم ماضياً وتاريخاً ويمكن تعريفهم بدرجة رئيسـة من خلال أنشطة يومية؛ والأمكنة التی يستخدم حنا مينة شديد الارتباط بتجربة من تجارب الحياة وأيضاً الحوار فی الرواية يشير إلی أنّ المشهد يتعلّـق بفضاء خارج النص ينتمـی إلی الواقع. وإلی جانب ذلک تؤكـدّ الرواية أهمية

الموقف الذى يتّخذ البطل، والانتماء الحزبى والروابط التنظيمية وتطوّر شـــخصيته خلال الرواية وارتقائه إلى مرحلة النضال. ومن جهة أخرى نجح حنا مينة فى كيفية استقطاب جميع أحداث روايته وموضوعهـــا ليجعل منها مرايا متعدّدة الألوان والأوجه وتخدم فى النهاية المحور الأساســـى وتغنيه معنى وشـــكلاً. يرى حنا مينة أنّ الواقعية تســـتطيع أن تتضمّن المدارس الأخرى مثـــل الرمزية، ويعتبر مجدداً فى هذا المضمار ورائداً وخاصة فيمـــا يتعلّـــق برواية "الثلج يأتى من النافذة". إنّ النافـــذة تحمل فى طياتها رمزاً قوياً فى هذه الرواية؛ إن على صعيد القوة النفســـية أو على صعيد الفترة الزمنية. فالنافذة عنصر من عناصر المجابهة بين المناضل والعالم الخارجى وهى وســـيلة يحدّد البطلُ بواســـطتها شخصيته النّضالية.

المصادر والمراجع

إسماعيل، عزالدين. ۱۹۷٥م. الشعر فى إطار العصر الثورى. بيروت: دار القلم.

البحراوى، ســـيد. ۱۹۹٦م. محتوى الشـــكل فى الرواية العربية النصوص المصرية الأولى. القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب.

بركة، بسام. ۲۰۰۲م. مبادئ تحليل النصوص الأدبية. القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر.

حمدى، ليثى. ۱٤۰۳ق. مع رسالة جامعية: أصداء المدرسة الرومانتيكية فى الآداب العربى الحديث (للباحث محمد إسماعيل شـــاهين). مجلّة العلوم الإنســـانية. الأزهر. السنة الخامسة والخمسون. جمادى الأولى. الجزء ٥ و٦.

الخطيب، حسام. لاتا. سبل المؤثّرات الأجنبية وأشكالها فى القصّة السورية. دمشق: لانا.

السباعى، فاضل. ۱۹۷۰م. البحث عن النضال المفقود. دمشق: مجلة الآداب. مارس. العدد الثالث.

شكرى، غالى. ۱۹۷۱م. الرواية العربية فى رحلة العذاب. القاهرة: عالم الكتب.

صليبا، جميل. ۱۹۸٥م. الاتجاهات الفكرية فى بلاد الشام. القاهرة: معهد الدراسات العربية.

عصمت، رياض. ۱۹۷۸م. حنا مينة: الحب والكرامة... والكتابة على أكياس الرمل. مجلّة الآداب. أبريل. العدد ٤ و٥.

فوتييـــه، اليزابـــت. ۲۰۰۷م. الإبداع الروائى المعاصر فى ســـورية. ترجمة: الدكتـــورة ملكة أبيض. دمشق: منشورات وزارة الثقافة.

الماضى، شـــكرى. ۱۹۸۹م. الدلالة الاجتماعية للشـــكل الروائى فى روايات حنّا مينة. مجلة اللغة والآداب. ديسمبر. العدد ۳۱.

مندور، محمد. ١٩٥٧م. الأدب ومذاهبه. القاهرة: دار نهضة مصر.
مينة، حنا. ١٩٩٢م. حوارات وأحاديث فى الحياة والكتابة الروائية. بيروت: دار الفكر المعاصر.
مينة، حنا. ١٩٧٧م. الثلج يأتى من النافذة. ط٢. بيروت: دار الآداب.
مينة، حنا. ١٩٧٦م. الأبنوسة البيضاء. دمشق: منشورات اتحاد كتاب العرب.
. Gerard Genette.Seuils. paris. Le Seuil. 1987.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد الثامن – شتاء ١٣٩١ش/كانون الأول ٢٠١٢م
صص ١٣٣ ـ ١٤٧

شخصية دِعْبِل الخُزاعِى من خلال التناقضات

يحيى معروف*

الملخص

قلما نجد شـاعرا أو كاتبا شيعيا دافع عن النبيّ (صلى الله عليه وآله وسلم) وآل بيته الأبـرار إلا ونجد أنواع التهم تخيم عليه. هـذا المقال يدرس تناقضات المؤرخين من خلال تعريفهم لدِعْبِل الخُزاعِى (الشـهيد سـنة ٢٤٦ق) فيحاول الإجابة عن الأسئلة التاليـة: ١. هل يمكننا الاعتماد على أقوال بعض المؤرخين للتعريف بشـخصية دعبل الخزاعـى رغم تناقضاتهم؟ ٢. هل للتعصـب دور فى آرائهم وأقوالهم؟ ٣. هل هناك أقوال أخرى وردت فى كتبهم تنفى مزاعمهم فيما زعموا؟

يحاول الباحث عرض التُّهم التى أُلصِقَت بشاعرنا ثم الإجابة عنها مستخدما نفس الكلمـات الواردة فى أقوال هؤلاء المؤرخين ويظـّـل القصد من ذلک هو إلقاء المزيد مـن الضوء على تلک التهم والمقارنة بين أقوالهم ليتبين للقارئ نياتهم حتى يصل إلى الاستنتاج المنطقى.

وللبحث فرضيات نحاول إثباتها وهى: ١. أقوال وآراء هؤلاء المؤرخين للتعريف بشـخصية شاعرنا نابع عن حقد دفين. ٢. إنهم اضطرّوا لخلق التُّهم لإبعاد الناس عن الشيعة وشعرائهم. ٣. توجيه هذه التهم لم يكن إلا بأمر من سلاطين الجور.

الكلمـات الدليلية: دعبل الخزاعى، المؤرخون، الشـاعر الملتـزم، آل بيت النبى (صلى الله عليه وآله وسلم).

*. جامعة رازى، كرمانشاه، إيران. (أستاذ مشارک)
y.marof@yahoo.com
تاريخ الوصول: ١٣٩١/٤/١هـ. ش
تاريخ القبول: ١٣٩١/٩/٨هـ. ش

المقدمة

الذين دافعوا عن آل بيت نبينا المختار (صلى الله عليه وآله وسلم) كانوا أكثر الناس عرضةً لأنواع المخاطر كالقتل والتعذيب وتلطيخ السُمعة مثلما ورد فى أمهات المصادر العربية التى تتهم هؤلاء الشعراء بلؤم الطبع، والبخل، ودناءة النفس رغم ذلک احتفظت نفس المصادر ولو بقدر يسير، من صفاتهم السامية، وهذا القدر على قلّته يكفى للتدليل على صحة ما ذهب إليه الباحث.

الدراسات السابقة

هناک كتب ومقالات عدة تلقى الضوء على بعض الزوايا من حياة دعبل الخزاعى ولكن لم نعثر على بحث شامل ينفى مزاعم المؤرخين فى التهم الموجهة إلى هذا الشاعر الملتزم الذى قدم النفس والنفيس فى الدفاع عن عقيدته السامية.

لاشک أنه قلّما نجد شاعرا أو كاتبا شيعيا دافَعَ عن النبىّ (صلى الله عليه وآله وسلم) وآل بيته الأبرار إلا ونجد أنواع التهم تخيم عليه نحو: (كان فاسداً)، (كان فاسقاً)، (كان رافضيّاً)، (كان كثير التعصب والغلو)، (كان ظالماً)، (كان أحمق)، (كان بخيلاً)، (كان كذوباً) وهكذا دواليک. وبالرجوع إلى تراجم هؤلاء الذين رُموا بالفسق والخيانة والحماقة والخروج عن الدين وغير ذلک، نجد من بين هؤلاء فريقاً كان معروفاً لدى الرواة بالصدق والوفاء والالتزام بالتقوى وجودة الشعر. ويظهر من أخبارهم أن هؤلاء الشعراء لم يستطيعوا أن يتأقلموا مع حياة الظلم والاضطهاد، ومضوا يعيشون الحياة كأحرار غير مبالين بسلوک الطغاة والجبابرة وأوامرهم ونواهيهم.

ومنهجنا فى هذا البحث هو الكشف عن حقيقة أحد الشعراء الملتزمين من خلال أقوال المؤرخين فى نصوصهم التأريخية. ثم المقارنة بين أقوالهم ليتبين للقارئ المنصف نياتهم حتى يصل إلى الاستنتاج المنطقى والرأى السليم. فالبحث يعرض جانبا من جوانب السلوک الاجتماعى، لدى دِعْبِل بن علىّ الخُزاعِى (الشهيد ٢٤٦ق) الذى دافع عن آل بيت النبى (صلى الله عليه وآله وسلم) بنفسه ونفيسه.

يحاول الباحث عرض التُّهم التى أُلصقت به. ويظل القصد من ذلک هو إلقاء المزيد من الضوء على تلک الانتقادات التى تناقلها الرواة فى هذا الشأن. فالدراسة هذه

لاتسعی إلی إثبات التهم التی تناقلها الرواة عن دعبل أو رفعها عنه، بل هی إلمامة إخباریة قُصد من حصرها وإیرادها عرضها وإخضاعها للدراسة من خلال الموازنة بینها وبین ما نسب إلیه. وهنا نلقی الضوء علی حیاة شاعرنا الفذّ:

ولد «دعبل» فی الکوفة سنة ١٤٨ق،(ابن خلکان، ١٩٦٨م: ٢٧٠/٢؛ الخطیب البغدادی، ١٤١٧ق: ٨/ ٣٨١) ونشأ فیها. والمعروف أن هذه المدینة کانت تتصف بولاء معظم أبنائها لآل البیت (علیهم السلام). وقد عاصر تسعة من خلفاء العباسیین هم: المنصور [بدأت خلافته سنة ١٣٦ق] والمهدی، والهادی، والرشید، والأمین، والمامون، والمعتصم، والواثق، والمتوکل [انقضت خلافته سنة ٢٤٧ق] فهو ینتمی فی نسبه إلی قبیلة خزاعة المعروفة بولائها العریق للإسلام ولرسول اللّه (صلی الله علیه وآله وسلم)، ولأهل بیته (علیهم السلام) فعبد الله بن بدیل بن ورقاء، الجد الأکبر لدعبل، کان هو وأخوه عبد الرحمن رسولَی النبی (صلی الله علیه وآله وسلم) إلی الیمن. وکانا وشقیقهم عثمان من فرسان جیش الإمام علیّ بن أبی طالب (علیه السلام) فی صفین. قال أبو الفرج الأصبهانی فی الأغانی: (١٤٠٧ق:١٣٢/٢٠) «کان دعبل من الشیعة المشهورین بالمیل إلی علیّ صلوات الله علیه.» فترعرع فی أسرة موالیة لأهل البیت (علیهم السلام) ، وعلی الرغم من کل الصور المشوهة التی نسجها بعض المؤرخین حول شخصیته، لم یستطع أحد أن یطعن فی عقیدته أو یتهمه بالانحراف عن ولائه لأهل البیت (علیهم السلام). فشعره یعکس وجهة نظره العقائدیة فی فهم التشیع. وهنا نکتفی بما قاله یاقوت الحموی فی معجم الأدباء: (١٣٥٥ – ١٣٥٧ق: ١٩٦/٤) «قصیدته التائیة فی أهل البیت من أحسن الشعر، وأسنی المدائح قصد بها علی بن موسی الرضا علیه السلام بخراسان.»

والآن نصل إلی تهم الرواة دعبلَ وما قیل عنه فی المصادر العربیة فلنبدأ بکتاب الأغانی لأبی الفرج الأصبهانی (٣٦٢-٤٨٤ق): هذا الکتاب من أهم ما وصل إلینا من کتب التراث العربی، واعتمد علیه معظم المؤلفین بعده، فکان أهم مصدر من مصادر تألیفهم فی الأدب والنقد والتاریخ والحضارة العربیة بکافة جوانبها وعصورها منذ الجاهلیة وحتی عصر مؤلفه. عبَّر عنه ابن خلدون فی مقدمته (١٩٦١م: ١٠٧٠) بقوله: وقد حصلت لهذا الکتاب شهرة واسعة جداً، منذ أن ظهر للناس أواسط القرن الرابع للهجرة ووصلت شهرته إلی الأندلس سریعاً، فبعث الحکم المستنصر إلی مؤلفه ألف دینار

عيناً ذهباً، وخاطبه يلتمس منه نسـخة. فبعث إليه منه نسـخة حسنة منقحة (ابن الأبار الأندلسـی، ١٩٦٣م: ٣٠١/١) كما بعث بنسـخة أخرى إلى سيف الدولة الحمدانی أمير حلب «فأنفذ إليه ألف دينار.» (ابن منظور، ١٩٦٥-١٩٦٦م: ١/١) ورغم هذه الشـهرة الواسـعة نقده الكثيرون فذكروا مواضع الخَلل والاضِطراب والتناقض فيه. (انظر: محمد خير شيخ موسى، ١٩٨٩م)

التهمة الأولی

ذكر ابوالفرج الأصفهانی بعد أن نسـب إليه أوصافاً ممتازة كـ«شاعر متقدم مطبوع» (١٤٠٧ق:١٣١/٢٠) ثم تابع القول فقال: «هجَّاءٌ خبيثُ اللِّسان!!، لم يسلم عليه أحدٌ من الخلفـاء ولا من وزرائهم ولا أولادهـم.» وقال الخطيب البغدادی: (١٤١٧ق: ٢٤٦/٨) «وكان خبيـثَ اللسِّـان قبيحَ الهجاء.» وقال ابن خلـكان (٦٠٨ - ٦٨١ ق) فی وفيات الأعيان (١٩٦٨م: ٢٢٧/٢): «كان شـاعرا مجيدا إلا أنه كان بذی اللسان مولعاً بالهجو والحطّ مِن أقدار الناس.» وقال أبو إسـحاق القـيروانی الحصری (ت ٤١٣ق) فی زهر الآداب (لاتا: ٨٦/١): «كان دعبل مداحاً لأهل البيت عليهم السـلام كثير التعصب لهم والغلو فيهم.»

وجوابـه هو: أن فی سـيرة دعبل ملامحَ مـن العزم والقوة والاسـتمرار على المبدأ فدعبل يختلف عن شـعراء عصره الذين أكثروا شـعر المديح فی الحكّام العباسيين، فهو كان يعبر بصراحة وصدق عما يراه ويشـاهده من أحداث عاشـها وعانَی منها الكثير، وكان يوجّـه النقد الصريح للحاكمين دون خوف أو وجل، ممّا لوّن شـعره بطابع الهجاء ولهـذا أصبح محلاً للتجريح من قِبل البعض. لأنه كان شـديد الموالاة لآل البيت (عليهم السلام)، متجاهراً فی ذلک، متعرضاً بالهجاء لكل من يناوؤهم. وقد تحمَّل فی سبيل ذلک كثيراً من المتاعب، واضطر إلى عبور الصحاری والفلوات هرباً ممن هجاهم من الخلفاء. قيل له: لماذا تهجو من تخشـی سـطوته؟ قال: «أنا أحمل خشبتی على كتفی منذ خمسين سنة، فلسـت أجد أحداً يصلبنی عليها.» (الأصفهانی، ١٤٠٧ق:١٣٣/٢٠؛ ابن خلكان، ١٩٦٨م: ٢٢٧/٢)

وأمــا أســباب هجاءه المقذع للخلفــاء الذين عاصرهم يعنى هارون الرشــيد، محمد الأمــين، المامون، المعتصم، والمتوكل ووزراء هؤلاء الخلفاء، دون أدنى شــک هذا دليل جرأتــه وإقدامه على هجاء من يســتحق الهجاء، ولــو أدَّى ذلک إلى الصَّلب. فلم يكن هجاؤه للخلفاء والحاكمين عندئذ إلا بدافع العقيدة وموالاة أهل البيت (عليهم السلام). لأن الولاية لاتكون خالصة إلا بالبراءة ممن يضادها ويعاندها، كما تبرأ اللّهُ ورسولُه من المشــركين. وأما كلام أبى إســحاق القيروانى الذى ادعى أنه: «كثير التعصب لهم والغلو فيهم.» ليس إلا مجرد ادعاء لأنه لم يأت بنموذج ليثبت ادعاءه. فهذه الأقوال وما شابهها أطلقت على الكثيرين من موالى آل البيت (عليهم السلام) على مرِّ العصور.

التهمة الثانية

ذكر ابوالفرج سبب خروجه عن الكوفة قائلاً: (الأصفهانى، ١٤٠٧ق: ١٣٦/٢٠) «عن أبى خالد الخزاعى: كان سبب خروج دعبل بن علىّ من الكوفة أنه كان يتشطَّر ويصحب الشُّــطار [كان هذا الاســم يطلق على أهل البطالة والفســاد فى أيام الدولة العباسية]، فخرج هو ورجل من أشــجع فيما بين العشــاء والعتمة، فجلســا على طريق رجل من الصيارفة [مفردها الصيرفىّ: الذى يبدل النقود]، وكان يروح كل ليلة بكيســه إلى منزله، فلمّــا طلــع مقبلاً إليهما وثبا إليه فجرحاه، وأخذا ما فى كُمِّه، فاذا هى ثلاث رمانات فى خرقه، ولم يكن كيســه ليلتئذ معه، ومات الرجل مكانَه، واســتتر دعبلُ وصاحبُه، وجدَّ أولياء الرجل فى طلبهما، وجدَّ الســلطان فى ذلک، فطال على دعبل الاســتتار، فاضطر إلى أن هرب من الكوفة. قال أبو خالد: فما دخلها حتى كتبتُ اليه أعلمه أنه لم يبقَ من أولياء الرجل أحدٌ!!»

وقد نسى أبوالفرج ما نقلها فى الصفحات السابقة من كتابه فذكرها مرة أخرى بشكل آخر فيه تناقض عجيب فى كيفية قتل الصيرفىّ حيث قال: «...عن أبى خالد الأســلمى كان يتشــاطر بالكوفه وهــرب منها بعد ما قَتَلَ صيرفياً: أخبرنى الحســن بن علي قال حدثنــا ابن مهرويه قال حدثنى ابن الأعرابى عن أبى خالد الأســلمي قال: كان دعبل بن على الخزاعى بالكوفه يتشــطر وهو شاب، ....وكان يصلت علي الناس بالليل فقَتَلَ رجلاً صيرفياً، وظن أن كيسه معه، فوجد فى كمه رماناً فهرب من الكوفة.» (الأصفهانى،

١٤٠٧ق: ١٤٥/٢٠)

وجوابــه هو: أننا نتوقع من القارىء المنصف ليقارن بــين ما قاله أبوالفرج نقلا عن رجل باســم «أبی خالد الأســلمی» فهو تارة يقول: «وثبا اليــه فجرحاه، وأخذا ما فی كُمِّــه..... .ومــات الرجل مكانَه»، ثم يقول: «فقَتَلَ رجلــاً صيرفياً.»؛ ولو فرضنا أن هذا الخبر صحيحاً فهل مات هذا الرجل طبيعياً كما يموت الإنسان فی بيته أو فی الطريق؟ أم قَتَلَــه دعبل؟! فأيُّ قول مــن الأقوال يعتبر صحيحاً؟ لأنه كما ذكر الأصبهانی: مرة هجم عليه الرجلان فمات الرجل مكانَه إثر جرح طفيف!! ومرة أخری ينســی ما قاله سابقاً فيقول: «قَتَلَ صيرفياً» بنفســه! فهل كان دعبل شريكاً فی الموت أو قتله بنفسه للوصول الی كيسه؟!!

ومما لا شــک فيه أن مصــدر الروايات التی قيلت فی دعبل كلهــا واحدة وهو «أبو خالد الأســلمی»، والظن أن طابع الوضــع عليها واضح بقصد تلطيخ سمعته. وكما يظهر عن كلام "أبی خالد» إنه كان شديد التعصب علی دعبل بل يمكننا نعتبره من ألد خصامه فمن الطبيعی أن يسعی وراء هذه الأكاذيب. فخير مثال علی هذا هو ما ورد فی الأمثال الفارسية حيث يقال: «إن الكذَّاب تقلُّ ذاكرتُه.» والآن نلفت انتباهكم إلی ما قاله أبو الفرج عن حضور الشــاعر لدی الإمام الرضا (عليه الســلام) وبكاء الإمام إلی درجة الإغماء وإعطائه عشــرة آلاف درهم وحلیّ كثــير وثوباً من ثيابه، وإنه كيف امتنع عن بيع الثياب مقابل دفع مبالغ باهظة من قبل أهالی مدينة قم المقدســة. فهل يعقل للإنسان اللبيب أن يخطر بباله أن دعبل هجم علی صيرفیّ طمعاً لسرقة أمواله؟!!

قــال أبوالفــرج الأصفهــانی (١٤٠٧هــ:١٦٢/٢٠)؛ وقــد ذكرهــا أيضــاً فی (١٤٠٧هـ:١٣٢/٢٠) فضلاً عن ذلک ورد فی تاريخ مدينة دمشــق لابن عســاكر (لاتا: ٢٦٢/١٧) «...قال [دعبل]: دخلت علی علیّ بن موسی الرضا –عليهما السلام – فقال لی: أنشدنی شيئاً مما أحدثتَ، فأنشدتُه:

مَدارسُ آياتٍ خَلَتْ مِنْ تلاوَةٍ　　　ومنزلُ وحيٍ مُقْفِرُ العَرَصَاتِ

حتی انتهيتُ إلی قولی:

إذا وُتِرُوا مَدُّوا إلی واتريهم　　　أَكُفّاً عنِ الأوتارِ منقبضات

قال: فبکی حتی أُغْمِی علیه، وأومأ إلی خادم کان علی رأسه: أن أسکت، فسکتُّ ساعةً، ثم قال لی: أعِدْ، فأعدتُ حتی انتهیت إلی هذا البیت أیضا، فأصابه مثل الذی أصابه فی المرة الأولی، وأومأ الخادم إلیَّ: أن اسکت، فسکتُ، فمکث ساعة أخری ثم قال لی: أعد، فأعدت حتی انتهیت إلی آخرها، فقال لی: أحسنت، ثلاث مرات، ثم أمر لی بعشرة آلاف درهم مما ضُرِبَ باسمه، ولم تکن دُفِعَتْ إلی أحد بعدُ، وأمر إلی مَنْ فی منزله بحلیّ کثیر أخرجه إلیّ الخادم، فقدمتُ العراق، فبعتُ کلَّ درهم منها بعشرة دراهم، اشتراها منی الشیعة، فحصل لی مائة ألف درهم، فکان أول مال اعتقدته. یستوهب الرضا (علیه السلام) ثوباً لبسه لیجعله فی أکفانه: قال ابن مهرویه وحدثنی حذیفة بن محمد: أن دعبلاً قال له: إنه استوهب من الرضا علیه السلام ثوبا قد لبسه فی أکفانه فخلع جبة کانت علیه، فأعطاه إیاها وبلغ أهل قم خبرها فسألوه أن یبیعهم إیاها بثلاثین ألف درهم، فلم یفعل، فخرجوا علیه فی طریقه، فأخذوها منه غصباً، وقالوا له: إن شئت أن تأخذ المال فافعل، وإلا فأنت أعلم. فقال لهم: إنی والله لا أعطیکم إیاها طوعاً، ولاتنفعکم غصباً، وأشکوکم إلی الرضا علیه السلام. فصالحوه علی أن أعطوه الثلاثین الألف الدرهم وفَرْدَ کُمٍّ من بطانتها فرضی بذلک.»

التهمة الثالثة

٣. قال أبوالفرج الأصفهانی: (١٤٠٧ق:١٤٩/٢٠) «کان دعبل یخرج فیغیب سنین، یدور الدنیا کلها، ویرجع وقد أفاد وأثری. وکانت الشراة [الخوارج] والصعالیک یلقونه فلایؤذونه، ویؤاکلونه ویشاربونه ویبرونه، وکان إذ لقیهم وضع طعامه وشرابه، ودعاهم إلیه،... وسقاهم وشرب معهم، وأنشدهم، فکانوا قد عرفوه، وألفوه لکثرة أسفاره، وکانوا یواصلونه ویصلونه.»

وجوابه هو: أن غیابه عن الناس وتجواله هنا وهناک فراراً من حکام الجور أو لکسب لقمة العیش فهو أمر طبیعی لأنه کان یلتقی لدی جولته بالخوارج واللصوص فهم کانوا یزورونه ولایصیبونه أذی فهم یؤاکلونه ویشاربونه وهو أیضاً عندما کان یبسط مائدته یستدعیهم لتناول الطعام معه. هذا إن لم یکن حسناً فلیس بعیب لأنه یدل علی سجایاه الأخلاقیة بعبارة أخری جذب إلیه حتی اللصوص والخوارج رغم الاختلاف

بينهم فی الأفكار والاعتقادات.

التهمة الرابعة

قال أبوالفــرج الأصفهانی: (١٤٠٧ق:١٣٧/٢٠) «... عــن أبی خالد الخزاعی قائلاً قلــت لدعبل: ويحک قد هجوتَ الخلفاء والوزراء والقوادَ ووَترْتَ الناس جميعاً [أصبح لهم عندک وتر؛ والوتر: الثأر]، فأنتَ دهرَکَ كلَّهُ شــريد طريد هارب خائف، فلو كففتَ عن هذا وصرفتَ هذا الشَّــرَّ عن نفســک! فقال: ويحکَ؟ إنی تأملتُ ما تقول، فوجدتُ أكثــر الناس لايُنْتَفَعُ بهم إلا عَلَى الرَّهْبَةِ، ولايُبالَی بالشَّــاعرِ وإنْ كانَ مُجيداً إذا لَمْ يُخَفْ شَــرُّهُ، ولَمَنْ يَتَّقيکَ عَلَی عِرْضِهِ أَكْثَرُ مِمَّنْ يَرْغَبُ إليک فی تشــريفِهِ. وعُيوبُ النَّاسِ أكثرُ مِنْ محاسِــنِهِمْ، وليس كلُّ مَنْ شَرَّفْتَهُ شَرُفَ، ولا كل من وصفتَهُ بالجود والمجد والشجاعة ولم يكــن ذلک فيه انتفع بقول، فاذا رآکَ قد أَوْجَعْتَ عِرْضَ غيره وفضحتَهُ اِتَّقَاکَ عَلَی نَفْسِــهِ وخافَ مِنْ مِثْلِ ما جَرَی علی الآخر. وَيْحَک، يا أبا خالد إن الهجاءَ المُقذع آخذٌ بِضبعِ الشاعر مِنَ المديحِ المُضْرِعِ. فَضَحِكْتُ مِنْ قولِهِ، وقلتُ: هذا والله مقالُ مَنْ لايموتُ حَتْفَ أَنْفِهِ.»

وجوابه هو: أن كلام «أبی خالد الخزاعی» أشــبه بحكاية مضحكة لأن الذی يســير وراء المنافع المادية لايُلْقی بنفسه إلی التهلكة عن طريق هجو الملوک والخلفاء والوزراء لكسب الثروة فهو لو كان ماديا لمدح الممدوحين فلم يهج أحدا هجوا مقذعا. وإذا كان يقصد من وراء هجوه اكتســاب المال لم يقل: «أنا أحمل خشــبتی علی كتفی منذ خمسين ســنة، لست أجدُ أحداً يصلبنی عليها.» (الأصفهانی، ١٤٠٧ق: ٢٠/ ١٣٣) إنه كان يعلم أن هجــو الظالمين والمســتكبرين لأجل الدين يؤدی إلی استشــهاده رغم ذلک لم يخف منهــم مــادام حياً. فضلاً عن ذلک إذا كان غرضه كســب المال لــكان بمقدوره أن يضع لســانه فی ســوق الارتزاق كما فعل غيره، ولو فعل ذلک لفاق أقرانه وجمع أموالاً هائلة لايمكن حصرها، ولكنه أبی إلا أن يضحّی بالغالی والنفيس من أجل عقيدة كان يناصرها ضمــيره، وليس هناک مجال للتظاهر بالتشــيّع مادام التشــيّع محارَبــاً من قبل الحكومة العباســية. هــو كان يعرف جيداً أن مــن يتكلم عن مناقب الوصی يُقطع لســانه ويُمزق ديوانه. فلذلک ألزم أئمة الشــيعة التقية علی شــيعتهم حفظاً علی دمائهم التی استحلها

أولئک المجرمون الذين خلقوا للجريمة والإساءة إلى الناس، ولولا التقية لما بقى للشيعة اســم ولا رسم. لقد شدد الأئمة الطاهرون على شيعتهم بكتمان إيمانهم وإخفاء عقيدتهم حفظا لدمائهم وإبقاءا على وجودهم.

التهمة الخامسة والجواب من دعبل نفسه:

قال أبوالفرج الأصفهانى: (١٤٠٧ق:١٩٦/٢٠) «يُتَّهم دعبل بشــتم بنت عبد المطلب [عليهما السلام] فيهرب وينكر التهمة: أخبرنى الحسن بن علىّ قال: حدثنا ابن مهرويه قال: حدثنى أبى قال: قَدِمَ دعبلُ الدينورَ، فجرَي بينه وبين رجل من ولد الزبير بن العوام كلامٌ وعربدةٌ على النبيذِ، فاســتعدى على عمرو بن حميد القاضى، وقال: شــتمَ [دعبل] بنــتَ عبــد المطلب، واجتمع عليه الغوغاء، فهرب دعبــل، وبعث القاضى إلى دار دعبل فــوكل بها وختم بابــه، فوجَّهَ إليه برُقْعَةٍ فيها: ما رأيتُ قــطُّ أجهلَ منک إلا مَن وَلَّاک، فأنــه أجهلُ، يقضــى فى العربدة على النبيذ، ويحكم على خصم غايب، ويقبل عقلک أنى رافضى شتم صفية بنت عبد المطلب. سخنت عينک، أفمن دين الرافضة شتم صفية؟ قال أبى: فسألنى الزبيرى القاضى عن هذا الحديث فحدثته، فقال: صدق والله دعبل فى قوله، لو كنت مكانه لوصلته وبررته. هذه القضية وما شابهتها جعلته يفر من الناس حيث قال شــهاب الدين أحمد، المعروف بابن عبد ربه فى كتابه العقــد الفريد (١٩٩٠م: ٢٨٩/٢): «وقيل لدعبل الشاعر: ما الوَحْشة عندک؟ قال: النَّظرُ إلى الناسِ!!»

التهمة السادسة

ذكــر أبو بكــر أحمد بن علىّ الخطيب البغــدادى (ت ٤٦٣) فى كتابــه تاريخ بغداد: (١٤١٧ق: ٢٤٥/٨) «أنبأنا أبو على محمد بن الحســين بن محمد الجازرى حدثنا المعافى بن زكريا حدثنا محمد بن يحيي الصولى حدثنا محمد بن موســى بن حماد قال سمعت على بن الجهم وقد ذَكَر دعبلاً فكفَّرَهُ ولَعَنَهُ وقال كان قد أغرى بالطعن على أبى تمام وهو خير منه ديناً وشعراً... .»

وجوابــه هو: عندما ينظر المنصف إلى تكفير علىّ بن الجهم ولعنه لدعبل يخطر بباله مظلومية هذا الشاعر الملتزم فإنه بمجرد أن طعن على أبى تمام أصبح كافراً وملحداً حيث

يســتحق التكفير واللعن مع أننا نجد الكثيرين من الشــعراء طعنوا الآخرين فلايوصف أحدهــم بهذه الصفات؛ فضلاً عن ذلک لم يکن أبو تمام معصوماً عن الذنوب کی لايقدر أحد أن ينقده.

التهمة السابعة

إساءة دعبل إلی من أحسن إليه. قال عنه أبوالفرج الأصفهانی: (١٤٠٧ق: ١٣١/٢٠) «لم يسلم عليه أحدٌ من الخلفاء ولا من وزرائهم ولا أولادهم ولا ذو نباهة، أحسن إليه أو لم يحسن، ولا أفلتَ منه کبيرُ أحدٍ.»

وقــال أيضاً: (الأصفهــانی، ١٤٠٧ق: ١٩٥/٢٠) «کتب [المأمون] إلی أبی أن يکاتبه [دعبــل] بالأمــان، ويحمل إليه مالاً. وإن شــاء أن يقيم عنده أو يصير إلی حيث شــاء فليفعــل. فکتب إليه أبی بذلک، وکان واثقاً به، فصــار إليه، فحمله وخلع عليه، وأجازه وأعطاه المال، وأشــار عليه بقصد المأمون ففعل. فلما دخل وســلَّم عليه تبسم فی وجهه، ثم قال أنشدنی:

مدارس آيات خلت من تلاوة ومنزل وحی مقفر العرصات

فجــزع، فقــال له: لک الأمان لاتخــف، وقد رويتها ولکنی أحــب سماعها من فيک، فأنشده إياها إلی آخرها والمأمون يبکی حتی أخضل لحيته بدمعه، فوالله ما شعرنا به إلا وقد شاعت له أبيات يهجو بها المأمون بعد إحسانه إليه وأنسه به... .»

وجوابــه هو: أنه لم يکن قليل الوفاء، ولم يضلّه المال کما أضلَّ غيره من قبل، وحين هجا أولئک الذين أکرموه وأحسنوا إليه کالرشيد والمأمون مثلاً، فلأنه کان يفهم جيداً أن ذلک ليس إحســاناً قبل أن يکون وسيلة لشراء الضمائر والتسلط علی ألسنة الشعراء. فهجــاؤه لمناوئی آل البيت (عليهم الســلام) لم يکن بدافع شــخصی أو مادی قط، وإنما کان بدافــع العقيــدة الذی يملی عليه ذلک، بغضّ النظر عن ســوء النتائج أو حســنها، وقــد أصــرّ علی ما هو عليه دون أن يتردّد أو يقلّ مــن عزمه حدّ. إنه کان يعرف جيدا أن المأمون يتظاهر بالتشــيع فخير دليل علی ذلک هو استشــهاد الإمام علی بن موسی الرضا (عليهما الســلام) بأمر منــه فبديهی أن لايأبه دعبل بعطاياه ولايهمه إحســانه. ولذلک نجد فی هجاءه للمامون هدنة ولعل من أحد أســباب تلک الهدنة موضوع ولاية

العهد التی قبلها الإمام الرضا (علیه السـلام)، وسـبب آخر من أسباب تلک الهدنة ما تظاهر به المامون من حب آل البیت (علیهم السـلام) والعطف علی أشـیاعهم ومحبیهم. فبدا واضحا لذوی البصائر النافذة أن ما فعله المامون لم یکن إلا سیاسة مرحلیة لدعم جبهته فی صراعه المحموم علی الحکم سیاسـیاً وعسکریاً مع أخیه الأمین. لأن المنافقین من الشـعراء کانوا یحرّضون المأمونَ علی دعبل، ولکن المأمون کان یفهم جیداً ما یجب أن یتخذه لتثبیت مرکزه وحاکمیّته، فکیف یقتل شاعراً معروفاً بولائه لأهل بیت الرسول (صلّـی الله علیه وآله وسـلم)، وعلی مرأی من الناس، لذا أعطـی لدعبل الأمان رغم أنـه هجا المأمون بقوله: (ابن خلکان، ١٩٦٨م: ٢٦٧/٢؛ ابن عسـاکر، لاتا: ٢٦٣/١٧؛ الأبشیهی، ١٢٧٢ق: ٣/٢)

إنی مِنَ القوم الذین سیوفهم ... قتلتْ أخاکَ وشرَّفَتْکَ بمقعد

شادوا بذکرک بعد طول خمولهِ ... واستنقذوک من الحضیض الأوهد

أشـار دعبل فی هذه الأبیات إلی قضیة طاهر بن الحسـین الخزاعی وحصاره بغداد وقتلـه الأمین محمد بن الرشـید وبذلک ولی المأمون الخلافة والقصة مشـهورة ودعبل خزاعی فهو منهم وکان المأمون إذا أنشـد هذه الأبیات یقـول: (ابن خلکان، ١٩٦٨م: ٢٦٧/٢) «قَبَّـحَ اللهُ دعبلاً فما أوقَحَهُ کیـف یقولُ عنی هذا وقد وُلِدْتُ فی حجر الخلافة ورضعتُ ثدیها وربیتُ فی مهدها.» ولکن لما مات المأمون خلفه أخوه أبو إسحاق محمد المعتصم سـنة ٢١٨ق، فطاردَ الطالبیینَ ونَکَّلَ بهـم وکان دعبل یری فی المعتصم خصماً عنیـداً وعدواً لایمکن ترکه، فأکثر بـه الانتقاد اللاذع والهجاء. وکان یطلبه دائماً لیفتک به ویتخلص من لسـانه فوضع علیه الجواسیس وعندما بلغ دعبل أن المعتصم یرید قتله هرب. فهو لایری شـرعیة الخلافة فی المامون أو المعتصم، بل کان یحصرها فی أهل بیت النبی (صلی الله علیه وآله وسـلم). فلذلک نلاحظ أنه یتخذ أشـعاره سـلاحاً فی عقاب الحکّام العباسیین لإظهار مسـاوئهم ومعایبهم وحقائقهم التی یخفونها وراء أقنعتهم کما قال فی قبر الإمام الرضا (علیه السّـلام) وإلی جواره قبر هارون الرشـید الذی انمحی أثره واندرس. (الأصفهانی، ١٤٠٧ق: ١٩٤/٢٠؛ ابن عسـاکر، لاتا: ٢٣٣/٥ ؛ المرزبانیّ، ١٤١٣ق: ٩٤)

أربِعْ بطوسٍ علي القبر الزكىّ إذا — ما كنتَ تُربع من دينٍ علي وطَـرِ
قبرانِ فى طوس: خير الناسِ كلِّهِمُ — وقـبـر شـرِّهُـمُ.هذا مِن العِبَـرِ
ما ينفعُ الرجسَ من قُربِ الزكيِّ ولا — علي الزَّكيِّ بقُربِ الرِّجْسِ مِن ضررِ

وقـال فى خلفاء بنى العباس مصـوّراً ما هم عليه من مطـاردة لأهل البيت (عليهم السلام) وتعذيب ونهب وتقتيل. (نفس المصادر)

قتـل وأسرٌ وتحريـقٌ ومنهبةٌ — فعلَ الغُزاةِ بأرضِ الروم والخَزَرِ
أري أميّـة معذورين إن قَتَلُوا — ولا أرى لبنى العباس من عُذُرِ

فهو يعذر بنى أمية فى أفعالهم حيال بنى هاشـم لأنهم يبغضونهم ويخالفونهم فى الدين والسياسـة، ولكنه لايرى لبنى العباس من عذر فقد ناصرهـم العلويون فى قيام دولتهم ونجـاح ثورتهم، وكانوا يحقـدون على بنى أمية لتقتيلهم آل البيت (عليهم السـلام) وما قاموا إلا لأخذ الثأر الذى رفعوه شعاراً ولكنهم فاقوا ما فعله الأمويون.

قيـل للوزير محمد بن عبـد الملک الزيات: لم لاتجيب دعبلا عن قصيدته التى هجاک فيها؟! «قال: إن دعبلاً قد نَحَتَ خشـبته وجعلها علـي عنقه يدور بها يطلب من يصلبه بها منذ ثلاثين سنة وهو لايبالى ما قال هؤلاء وما فُعِلَ له.» (ابن المعتز، ٢٠٠٩م: ٢٦٥)

ولا شـک أن دعبل كان يهجو العباسـيين ويفشـى سلوكهم السـيىء تجاه الناس. فهـو يصف "خلفاء"!! بنى العباس بملوک بنى العباس. حيـث ذكر أبوالفرج الأصفهانى: (١٤٠٧ق:١٥٧/٢٠؛ الخطيـب البغـدادى، ١٤١٧ق: ٣٧٩/٨) «كان المعتصم [محمد بن هارون ثامن الملوک العباسيين الحكم سنة ٢١٨ق] يبغض دعبلاً لطول لسانه، وبلغ دعبلاً أنه يريد اغتياله وقتله، فهرب إلى الجبل، وقال يهجوه: (الأصفهانى، ١٤٠٧ق:١٥٨/٢٠)

وقامَ إمامٌ لم يَكُنْ ذا هِدايةٍ — فليسَ له دِينٌ وليس لَهُ لُبٌ
مُلوکُ بنى العباسِ فى الكُتْبِ سَبْعَةٌ — ولَمْ تَأْتِنَا عَنْ ثامِنٍ لَهُم كُتْبُ
كذلکَ أهلُ الكَهْفِ فى الكَهْفِ سَبْعَةٌ — خِيارٌ إذا عُدُّوا وثامِنُهُمْ كَلْبُ»
وإنى لأعلى كلبهم عنک رفعة — لأنک ذو ذنب وليس له ذنب

فكان دعبل نفسـه فى صميم المعارضين لخلافته وحكمه، ولا سـيما مع تصاعد كره

المعتصم لشــيعة آل البيت (عليهم الســلام) ومحبيهم، ولم يكن دعبل ليسكت عن كل هذا الحيف الذى ألحقه المعتصم بالمسلمين الشيعة. مرة أخرى يهجو المعتصم والواثق [الواثق باللّٰه هارون بن محمد المعتصم هو تاسـع الملوک العباسـيين، حکم لخمس سنين، تمتد من ٢٢٧ حـتى ٢٣٢ق] حين علم نعى المعتصم: (الأصفهانى، ١٤٠٧ق: ١٦٠/٢٠) «... كنت مع دعبــل بالصيمرة وقد جاء نعى المعتصم وقيام الواثق، فقال لى دعبل: أمعک شــىء تكتب فيه؟ فقلت: نعم، وأخرجت قرطاسا، فأملى على بدئها:

الحمد لله لا صبرٌ ولا جلدٌ ... ولا عزاء اذا أهل البلا رَقَدُوا
خليفةٌ ماتَ لم يَحْزَنْ لَهُ أَحَدٌ ... وآخَرُ قامَ لَمْ يَفْرَحْ بِهِ أَحدٌ
فمَرَّ هذا ومَرَّ الشؤمُ يتبعُهُ ... وقام هذا فقام الظلمُ والنكدُ

استشهاده:

كما مرَّ سابقاً كان العبّاسيّون أشدّ كرهاً للعلويّين من الأمويّين وأعظم بغضاً، فأمعنوا فيهم قتلاً وحرقاً، واضطهاداً وتعذيباً. فمن ذكر عليّاً سُجن أو نُهب ماله أو هُدمت داره، وكان البــلاء يشــتدّ على العلويّين يومــاً بعد يوم. فمن دفن النــاس أحياء إلى الصلب إلــى الحرق إلى الحبــس ومنع الهــواء والأكل والماء عن المحبوس، حتّــى يقضى نحبه جوعاً وعطشــاً. (انظر: الكيلانى، لاتا: ٢٢) فقُتل أنصار علىّ(عليه السلام) فى كلّ قطر وكلّ مصر وعُذّبوا تعذيباً مرّاً، قطعت منهم الأيدى والأرجل. فلم يســتثن شــاعرنا عن مؤامراتهم فهو بعد ما هجا مالک بن طوق هرب إلى البصرة فبعث مالک بن طوق رجلاً حصيفاً مقداماً، وأعطاه سماً وأمره أن يغتاله كيف يشاء، وأعطاه على ذلک عشرة آلاف درهم، فلم يزل يطلبه حتى وجده فى قرية من نواحى السوس، فاغتاله بعد صلاة العشاء، فضرب ظَهْرَ قدمه بعكازٍ مســموم فمات من غد، ودفن بتلک القرية. وقيل بل حمل إلى الســوس، فدفن فيها. (ابن عســاكر، لاتا: ٢٧٧/١٧ ؛ الأصفهانى، ١٤٠٧ق: ٢٠٠/٢٠) وأما ترديد ابن عساكر فى تاريخه (لاتا: ٢٤٢/٥) بعد ذكر وفاة دعبل سنة ٢٤٦ق وقوله: [قيــل: إنه هجا المعتصم فقتله .وقيل: إنه هجا مالک فأرســل إليه من سمه بالســوس] ترديد بلا تأمل، إذ المعتصم توفى سنة ٢٢٧ق قبل شهادة دعبل بتسع عشرة سنة. كما أن ما ذكره الحمــوى فى معجم البلدان (١٣٥٧ق: ٤١٨/٤) من [أن دعبلاً لما هجا المعتصم

أهدر دمه فهرب إلى طوس واستجار بقبر الرشيد فلم يجره المعتصم وقتله صبراً فى سنة ٢٢٠ق] خلاف ما اتفق عليه المؤرخون وعلماء الرجال من شــهادته سنة ٢٤٦ق. (ابن خلكان، ١٩٦٨م: ٢٧٠/٢؛ الخطيب البغدادى، ١٤١٧ق: ٣٨١/٨)

النتيجة

١. فى تلك النماذج التى عرضناها ما يمكن اعتباره شــاهداً على تعصب المؤرخين. ومع الرغم محاولة بعض مؤرخى الأدب العربى وبتحريض من (السـلطان) لطَمْسِ معالم شــخصية هذا الشاعر الشــهيد وآثاره وشــعره، فلقد حفظ لنا المنصفون من المؤرخين والباحثين شــذرات من كلمات نظمها شــعرا، فبقيت خالدة حتى يومنا هذا، تشير إلى الحق والخير والفضيلة.

٢. تبين لنا من سيرة شاعرنا أنه مطبوع علي الخير، يغلب علي أشعاره الهجاء لحكام الجور؛ واشــتهر بالهجاء فى عصر كان يعتبر فيه الهجاء جريمة يعاقب عليها فاعلها. فهذا النزر اليسير من شعره الذى وصل إلينا عن طريق هذه المصادر فيه دلالة على أن روح التقوى والصدق ظلت تسيطر على تصرفاته.

٣. كان دعبل شيعياً، وكان تشيعه معتدلاً معقولاً، لا غلوّ فيه ولا إسراف. فامتاز عن شعراء عصره بأنه كان جريئاً غاية الجرأة، وكان إذا ضرب لا يتهاون فى ذلک، وإذا هجا فلا يهمه أن يكون هجاؤه فى خليفة أو غير خليفة وما ذلک إلاّ لصدق نيّته وشــجاعته وإيمانه وصلابة عزيمته.

٤. فى القليل من الشواهد التى عرضنا لها من أخباره وأشعاره ما يكفى للتدليل علي حبه للإســلام وأهله. لأنه كان يتناول فى شــعره حق آل البيت عليهم السلام الذين كان يؤمن بحقهم الصريح، فهجاؤه للحكّام العباسيين يُثبت بكل صدق ووضوح تلک الطاقة وتلک القوة الكامنة فى نفس هذا الشاعر الثائر.

٥. من خلال العرض الســابق لسيرة شاعرنا تبين أنه لم يعدل من مواقفه ولم يستطع أن يتقيــد بحدود المســتكبرين أو أن يمتثــل لأوامرهم ونواهيهم. فهــو كما يبدو قد طبع علي الخير وكلف به وانصرف إليه وقد وجد فى الشعر متنفساً له يعبر فيه عن مكنوناته القلبية، وسخطه على قيم الظالمين.

المصادر والمراجع

ابن الأبار الأندلسی. (١٩٦٣م). الحلة السیراء. تحقیق حسین مؤنس. الطبعة الأولی. القاهرة: لانا.

ابن المعتز. (٢٠٠٩م). طبقات الشعراء. تحقیق عبد الستار أحمد فراج. مصر: دار المعارف.

ابن خلدون. (١٩٦١م). مقدمة ابن خلدون. الطبعة الثانیة. بیروت: دار الکتاب اللبنانی.

ابن خلکان، أبو العباس شمس الدین أحمد بن محمد بن أبی بکر. (١٩٦٨م). وفیات الأعیان وأنباء الزمان. تحقیق إحسان عباس. بیروت: دار الثقافة.

ابن عبد ربه، شهاب الدین أحمد. (١٩٩٠م). العقد الفرید. بیروت: دار ومکتبة الهلال.

ابن عساکر، علی بن الحسن بن هبة الله بن عبد الله الشافعی. (لاتا). تاریخ دمشق. ثمانین مجلداً. بیروت: دار الفکر.

ابن منظور المصری. (١٩٦٥-١٩٦٦م). مختار الأغانی. القاهرة: تحقیق الأبیاری.

الأبشیهی، بهاء الدین أبو الفتح محمد بن أحمد. (١٢٦٨-١٢٧٢ق). المستطرف فی کل فن مستظرف. القاهره: مطبعة بولاق.

الأصفهانی، أبو الفرج. (١٤٠٧ق.١٩٨٦م). الأغانی. الشرح والهوامش د. عبدالله علی مهنا. بیروت: دارالفکر.

الخطیب البغدادی، أبی بکر أحمد بن علی. (١٤١٧ق). تاریخ بغداد أو مدینة السلام. الطبعة الأولی. تحقیق مصطفی عبد القادر عطا. بیروت: دارالکتب العلمیة.

الزّرکلی الدمشقی، خیر الدین بن محمود بن محمد بن علی بن فارس. (١٩٩٢م). الأعلام. الطبعة العاشرة. بیروت: دار العلم للملایین.

القیروانی أبو إسحاق ابراهیم بن علی الحصری. (لاتا). زَهرُ الآداب وثَمَرُ الألباب. تحقیق محمد محیی الدین عبدالحمید. مصر: المطبعة الرحمانیة.

الکیلانی، محمّد السـّید. (لاتا). أثر التشـّیع فی الأدب العربیّ الطبعة الأولی. القاهرة: لجنة النشر للجامعیّین.

المرزبانیّ. (١٤١٣ق). أخبار شعراء الشیعة. الطبعة الثانیة. بیروت: شرکة الکتبی.

یاقوت الحموی. (١٣٥٥-١٣٥٧ق). معجم الأدباء. مصر: مطبعة المأمون.

المجلات

محمد خیر شیخ موسی. (١٩٨٩م). مجلة التراث العربی. «مواطِن الخَلل والاضِطراب فی کتاب الأغانی». العدد ٣٤، کانون الثانی.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد الثامن – شتاء ١٣٩١ش/كانون الأول ٢٠١٢م
صص ١٤٩ ـ ١٦٢

تجديد الموسيقى عند إبراهيم ناجى

مهدى ممتحن*

الملخص

يعتبر إبراهيم ناجى من روّاد التجديد وأعلام الشـعر العربى المعاصر وواسـطة العقد بين كوكبة الشعراء المصريين المجدّدين، الذى تأثّر به كثير من الشعراء العصر الحديث. يجرى التجديد عنده فى زوايا مختلفة، نحو تجدد فى موسـيقى الشـعر وفى خياله بل فى أفكاره وأساليبه.

يحـاول هذا البحث فى موضوع تجديد الموسـيقى عند هذا الشـاعر المجدّد على طريق التحقيق والتوصيف والتحليل. يشـبه شـعر ناجى بالموشـحات الأندلسية إذ استخدم الشاعر الأوزان المجزوءة كما يستخدم المقطعة بدلا من البيت.

يعتمد ناجى فى شعره على الإكثار من الحروف التى تساعد على إبراز جو نفسى يلائم اللفظ معناه. إنّ الشـاعر ناجى مجدّد فى موسـيقى الشعر وخياله بل فى الألفاظ والأفكار.

الكلمات الدليلية: جماعة آبولو، الرومانسـية، التجديد، موسيقى، الشعر، إبراهيم ناجى.

---

*. جامعة آزاد الإسلامية فى جيرفت، إيران. (أستاذ مشارک). Dr.momtahen@gmail.com
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. مهدى ناصرى
تاريخ الوصول: ١٣٩١/٩/١هـ. ش تاريخ القبول: ١٣٩١/١٠/٢٨هـ. ش

المقدمة

«إبراهيم ناجى كان ولايزال شــاعر الأطباء وطبيب الشعراء، شاعر الحبّ والخيال الحقيقــى، يدعــو إلى مرحلة النفس ويعالج أدواء المشــاعر والآلام وشــعره ينزع نحو الرومانســية و هو شــاعر وجدانى يمثّل مرحلة الانتقال من دور الثورة على القديم إلى دور الاستقرار والانطلاق.» (ناجى، ١٩٦٦م: ٣)

«واســتمرّ ناجى يحمل دعوة التجديد ويمثّلها وقد جدَّد فى مضمون القصيدة وشكلها تجديدا واســعا. فمن حيث المضمون آثر الجانب العاطفى الغنائى ومن حيث الشــكل، حــرص على عموديــة القصيدة مع إيثاره للأوزان الغنائية الســهلة الخفيفة وتجديده فى صُوَر القافية.» (شكيب انصارى، ١٣٨٢ش: ١٨٩)

وحينما نراجــع المصادر الحديثة فقلما نرى تناول كاتب أو أديب مســألة التجديد عند هذا الشــاعر ولما اســتفدت المصادر المختلفة مختصَّة بهذا المقال أمثال ″دراســات فى الأدب العــربى الحديث″ لمحمــد عبدالمنعم الخفاجى وغيره من المصــادر، رأيت أنها اعتبرت حياة الشــاعر وشيئاً موجزاً عن أثره الإيجابى فى الأدب الحديث. فحاولت أن أكتب مقالة حول أدبه والتجديد عنده آملا بلوغ بعض من هذا الهدف. أما بالنســبة إلى مقالتى، فدرســت بعد دراسة حياته، اتصاله بجماعة آبولو، إحدى جماعات ذات النزعة الرومانسية، وذلک لتأثيرها فى أدب الشاعر تمّ قمت بدراسة مفهوم الشعر ووظيفته عند ناجى وأخيرا تناولت تجديد موسيقى الشعر عنده.

حياة إبراهيم ناجى

«وُلِــد إبراهيم ناجى فى القاهرة ســنة ١٨٩٨م وفيها درس ملتحقا أولا بالمدرســة الابتدائية ثم بالمدرسة التوفيقية وبعد الدراسة الثانوية التحق بكلية الطب، فنال شهادته سنة١٩٢٣م وعين طبيب مصلحة السكک الحديدية. ثم انتقل إلى وزارة الصحة، فوزارة الأوقاف وانتســب إلى جمعية آبولو ســنة ١٩٣٢م وقد تــوفى ١٩٥٣م بعد حياة حافلة بالروح الإنسانية وبراءة النفس والعلوية.» (ضيف، ١٩٦١م: ١٥٤)

«رأينــا ناجيا يبدأ حياته الأدبية بالتزود من شــعر جماعــة النهضة وكان يعجب بهم

خاصّة بخلیل مطران ویظهر أنّه أصیب به فی شکل حُمّی. حتی قیل إنّه کان یحفظ أکثر شعره وکان أهم ما یعجبه عنده شعره الوجدانی والتفت من ذلک إلی المعین الغربی الذی ینهل منه مطران فأقبل علی المنزع الرومانسی یقرأ فی شعرهم وآثارهم.» (المصدر نفسه: ۱۵۵)

الاتصال بجماعة آبولو

«هـی جماعـة أدبیة أعلن تأسیسـها فی القاهرة عـام ۱۹۳۲م علی یـد أحمد زکی أبوشـادی واختارت لها رئیسا أحمد شـوقی وقد انضمّ إلیها معظم شعراء العالم العربی حین تأسیسـها، ظهرت لهم دواویـن جدیدة تعبر عن نزعتهم الرومانسـیة، کما التحق بها شـاعرنا إبراهیم ناجی وظهر له دیوان وراء الغمام. تتمیز رومانسـیة آبولو بمیزات کبساطة التعبیر، ورفض التقلید والتوجه نحو شخصیة الشاعر المستقلة. (سادات إشکور، ۱۳۸۸ش: ۱۰۲)

تجدید أصحاب جماعة آبولو

«نـادی جماعة آبولو بالتجدید فی الشـعر العربی الحدیث، فهـم یدعون إلی الوحدة العضویة للقصیدة وإلی التحریر من الصُوَر والقوالب والألفاظ التقلیدیة وینادون بالطاقة الفنیـة، من أجل الإبداع الفنی بعیدا عن التقلید واجترار الموروث من وسـائل التعبیر والمضامین المقدمة ویدعون إلی البعد ما أمکن عن أغراض الشـعر القدیمة والمناسـبات السیاسـیّة والاجتماعیة والدعایات، ترفّعا بالشِّـعر عن الانحدار والإسفاف ثمّ عملوا ما وسـعهم الجهد علی التخلّص من القوالـب القدیمة فبدأوا ینوّعون فی القافیة والرویّ والبحر الشعری وأبعد من ذلک أخذ بعضهم یتحرّر من القافیة فی بعض نظمه.» (واصف ابوالشباب، ۱۹۸۸م: ۱۲۷)

«وتناولت الجماعة الموضوعات الإنسانیة والعالمیة مع کسر القیود التقلیدیة والصفة وفتح کلّ النافذ والذاهب الفنّیة أمام الشاعر.» (عبد المنعم الخفاجی، ۱٤۱۲ق: ۱۰۷)

إبراهیم ناجی والشعر

«الشـعر من أقدم آلیات التعبیر الفنی وأقواها التفاتا إلی الطبیعة واهتماما بتصویر

ظاهرها وسحرها وروعتها.» (ممتحن ومحمديان، ١٣٨٩ش: ٩٤) «انتهج ناجی، فی شعره وأدبه منهجاً مهجرياً واختار من الأوزان الخفيف والمجزوء ومن القوافی الرقيق السهل. فجاء شعره وجدانيا يزخر بالوجد ويفيض بالميول الإنسانية، جديدا فی أغراضه ومعانيه وأوزانه وقوافيه. فقد جدّد ناجی فی شكل القصيدة وفی مضمونها ومع أنّه حرص على عمودية القصيدة، فإنه آثر الاستعمال الأوزان الغنائية السهلة وجوّد فی صور القافية ومال كثيرا إلى الرباعيات، خاصّة رباعيّات عمر الخيام كما تأثّر بجميل بثينة والمجنون قيس ومهيار وابن الفارض.» (محمود شكيب انصاری، ١٣٨٢ش: ١٨٩)

مفهوم الشعر عند ناجی ووظيفته

يذكّر ناجی فی مقدمة ديوانه الثانی، ليالی القاهرة: «الشعر عندی هو النافذة التی أطل منها على الحياة وأشرف منها على الأبد ... وما وراء الأبد ... هو الهواء الذی أتنفّسه وهو البلسم الذی داويت به نفسی، عندما عز الإساءة هذا هو شعری.» (محمد عويضه، ١٩٩٣م: ٨٥)

إنّ الشّعر فی تصور الرومانسيين تعبير عن العالم الداخلی للشاعر أو عن العالم الخارجی. حال كونه منعكسا عن ذات الشاعر نفسه ويتّضح مذهب الرومانسيين فی مفهوم الشعر من قول شكری فی مقدمه ديوانه:

إنّما الشعرُ إحساسٌ بما خفَقَت لـه القلوبُ كأقدار وحَدثانِ

(المصدر نفسه: ٨٤)

وظيفة الشعر عند ناجی

«لقد كان ناجی وفيّا لنظرة المدرسة الرومانسية فی وظيفة الشعر، فوظيفة الشعر عنده تعبيريّة ذاتية خاصة، ومصدرُ الشعر عنده مثله فی ذلک، مثل معظم الرومانسيين إلهامٌ ووحیٌ من السماء. واهتمام ناجی بالوظيفة الذاتية للشِّعر لايقيس وعيه بالوظيفة الاجتماعية العامة. فالرومانسيون جميعا ينطقون من حبٍّ شديدٍ للإنسانيّة المعذبة وحبّ عليها ورغبة حنون فی تخفيف آلامها.» (محمد عويضة، ١٩٩٣م: ١٧٢)

الغزل عند ناجى

«فى غــزل ناجى تبرز البســاطة والصفاء وصدق العاطفة وعمق الإحســاس وقوّة التعبــير وأصالته، فالصور متجدّدة والتعابير موســيقية، تنثال بســهولة وبســاطة رائعة والألفاظ منســجمة تحمل معانى الحبِّ وأنغام الموســيقى الممتعــة فى تآلفها وتوادمها.» (واصف أبوالشباب، ١٩٨٨م: ١٢٧)

التجديد عند ناجى

يقول محمد غنيمى هلال: «كان تجديد الرومانتكيين، عاملاً شــاملاً فى ميدان الشعر، فحطّموا أقواله القديمة وجدّدوا أدبيّة خلف المذاهب الرومانتيكية وعلى الرغم من أنّهم كانوا ذاتين فى أدبهم، ظلّت نزعاتهم الإنســانّية وميولهم ظاهرة فى أغراض الشعر بصفة عامّة وتنطبق ملائح هذا التجديد على شعر ناجى.» (محمد عويضة، ١٩٩٣م: ١٧٤)

«اعتبر إبراهيم ناجى من روّاد التجديد وأعلام الشعراء العربى المعاصر، وكان شعره يجمــع بين الأصالة وروح التجديد وبين الخيال المجنــح والعاطفة الملهوفة التى تأثّر بها خلال دراســة للرومانســيين، خاصّة الانكليز منهم وإلى جانب ذلک فقد کان دقيقا فى عاطفته، منتهى الرقة ومثاليّا فى حبّه وأشــواقه وشعره حافل بالشكوى والألم.» (شكيب أنصارى، ١٣٨٢ش: ١٩٠)

موسيقى الشعر

«لايوجد شــعر بدون موســيقى، يتجلّى فيه جوهره وجوّه الزاخر بالنغم. والموسيقى تؤثّر فى أعصاب الســامعين ومشــاعرهم بقواها الخفيّة التى تشبه قوى السحر ... حتّى إذا فزعت موســيقى الشعر مسامعنا أخذت زمر إحساســاتنا ومشاعرنا تتجانس معها وتتشاكل.» (ضيف، ١٩٩٩م: ٢٨)

كقول المتنّبى:

الخيــلُ والليــلُ والبيــداءُ تعرفنى   والسيف والرّمح والقرطاس والقلم

(المتنبى، ١٩٨٣م: ٣٣٢)

تطوّر الموسيقى فى الشعر الحديث

«حينمـا نمضى إلى العصر الحديث وتتوثـق الصلة بيننا وبين الآداب الغربية ونكب على قراءة الشعر الغربى القصصى والتمثيلى والغنائى ويحسُّ الحاجة إلى نشوء النوعين الأولين فى شعرنا. وسرعان ما اتّخذ ذلك شكل صراع بين القديم والجديد ولم يقف هذا الصراع عند المضمون بل امتدَّ إلى صياغته الموسيقية وكانت القافية الملتزمة فى القصيدة أهمّ هدف صوّب إليه دعاة التجديد سهامهم. فقد رأوا الشعر اليونانى والرومانى لايعرف نظام القوافى، فتنادوا: حطّموا هذه السـدود والقيود واستجاب لنوائهم توفيق البكرى، عبدالرحمن شكرى وغيرهم من الرومانسيين.» (ضيف، ١٩٩٩م: ٤٧)

موسيقى الشعر عند ناجى

«يقول المرحوم الأستاد إبراهيم أباظة (من كبّار رجال السياسة والأدب المشهورين بوطنيتهم الصادقة فى مصر) فى تقديمه لديوان ليالى القاهرة: فهو شاعر رقيق رشيق، رقيق أنيـق، تصل معانيه إلى قلبك قبل أن تصل إلى ألفاظه فى طلاوة وسـهولة وعذوبة، وقد جمعت ديباجته بين ميزة القديم والحديث.» (أباظة، ١٩٩٤م: ٥٦)

فالكاتب هنا يثبت لناجى دقة اللفظ ورقته، وسـهولته وعذوبته ومما لا مراء فيه أن ناجى قد وقف الموسيقى على شعره، حتى استحال إلى فناء وتوقيع وألحان فهذا قوله:

رفـرفُ القلـب بجنـبى كالذبيـح   وأنـا أهتـفُ: يـا قلـب اتئـد
فيجيـبُ الدَّمـع والماضى الجريح   لم عُدنـا؟ ليـت أنـالم نَعـرف
لم عدنـا؟ أو لم نطـو الغـرام؟   وفرغنـا مـن حنـين وألم
ورضينـا بسـكونٍ وسـلامٍ   وانتهينـا لفـراغٍ كالعـادم

ابراهيم ناجى، ١٩٧٣م: ٤١

والتعبير الموسـيقى أصفى من التعبير الشعرى، لأنّ الأصوات أقرب إلى النفس من الألفـاظ وأنى تعبـيرا غير مقيد أو محدَّد ويفهمه كلّ سـامع على طريقـه، بينما التعبير الشـعرى أقرب إلى الوضوح لأنّه محكوم بمعانى الألفاظ والسـامع يفهم المعنى من الرنة والوقع وإن عجز عن فهم الألفاظ تماما والشـعر يشبه الموسيقى نشأ بعد الرقص، فكان

اتحاد الشعر والموسيقى.

أنواع الموسيقى

الموسيقى الخارجية: «هى قائمة على إيقاع الوزن والقافية، فالوزن هو التفاعيل تتكوّن من تجمع الحروف المتحركة والسائلة حسب نظام إيقاعى معين. أما القافية فهى تكرار الصوت الواحد فى آخر البيت وهى تنتهى بالروى. وتستمدّ من التنوين والإعراب كما تستمد من التسجيع والتوازن والازدواج.» (ترحينى، ١٤١٥ق: ١٥) كما فى قول امرئ القيس.

مكرٍ مفرٍ مقبلٍ مدبرٍ معاً   كجلمودِ صخرٍ حطّه السيل من علِ

(امرؤالقيس، ٢٠٠٤م: ١١٩)

فالموسيقى الخارجية فى هذا البيت تبرز فى التنوين (كسرتين فى الشطر الأول). ومن حركات الإعراب المتجانسة (كسرة، فتحة، فتنوين فى الكلمتين الأولى والثانية) وأيضا فى السجع الناتج من تكرار حرف الراء فى مكر ومفر ثم التوازن والازدواج الناتج من الكلمتين الأولى والثانية ثم الثالثة والرابعة.

وأيضا تحصل الموسيقى الخارجية من تنوع الأصوات والحركات. والأصوات فى اللغة العربية ذات دلالة خاصة، لأن العربية خصت كلّ حرف بمخرج صوتى خاص لايتجاوزه إلى حرف آخر، فحرف إلى... مثلا بمعانى الراحة والكشف والانسياب، حرف الشين يقترن بمعان صوتية شبة الخشخشة: رش، نكش، نشر و... . (فاضلى، ١٣٨١ش: ١٩)

الموسيقى الداخلية: «هى تشكّل الموسيقى الخارجية كلا تتصل عناصره وتتَحدُ متناغمة متكاملة، تنعبث من أمور متعددة منها، أنواع الحروف وانسجامها، وقد تأتى الموسيقى من تتابع المعطوفات. فهنا إثارة وانفعال ... فالقلب يرفرف، والدمع يجيب، والماضى جراح، والقلب لايبالى ولكنه ماض إلى غايته، حتى انتهى إلى فراغ وسكون وسلام ... .» (ترحينى، ١٤١٥ق: ١٦و١٧)

«بدأ ناجى هذا الشعر بالصخب والضجيج ثم أنهاه بالاستكانه والاستسلام ثورة ثم

هدوء وتتعلق الموسيقى الشعرية مع العاطفة الثائرة وموسيقى القافية عند ناجى قصيرة النفس تتغير بسرعة كل بيتين أو ثلاثة أو أربعة ... وقليلاً ما يلتزم القافية الواحدة فى قصائده. ولا شك أن هذا الأثر ظهر فى شعره نتيجة حتمية لدراسة للآداب الغربية المتحررة. وكما ذكر الأستاد إبراهيم أباظة إن من أسباب الهجوم على أبناء المدارس الحديثة من أصحاب المدرسة القديمة، هو تخليهم عن الأوزان العربية المتوارثة وميلهم إلى التنويع حتى فى المقطوعات الصغيرة.» (محمد عويضة، ١٩٩٣م: ١٤٦و١٤٧)

ولم يكتف ناجى بالهروب من التزام القافية الموحدة، بل عمد إلى المواءمة بين الموسيقى والتعبير عن الإحساس فجاء بوزن خفيف للمعنى كقوله فى عاصفة الروح:

أين شط الرجاء   يا عباب المهموم
ليلتى أنواء   ونهارى غيوم
اسخرى يا حياة   قهقهى يا رعود
الصباه لن أراه   والهوى لن يعود

(ناجى، ١٩٧٣م: ٢٩٩)

«وما أشبه هذا الشعر بالموشحات الأندلسية التى يقول عنه أحمد هيكل والتفات إلى ينبوع دفاق من ينابيع النغم الشعرى الحلو، وأثر لموسيقى القصيدة العربية الحديثة، بروافد نغمية منوعة، وكما وقف ناجى من القافية والوزن هذه الوقفة الجديدة، فإنه أجهز عليها وعلى موسيقى الوزن عندما عرب الشاعر "بودلير" وترجم له نثرا. على عكس ما عرف عنه فى تعريبه لقصائد المشاهير من شعراء الغرب، فأضاف إلى العربية لوناً جديداً من الشعر الفرنسى، على طريقة الشعر المنثور الذى انطلق من إسار الوزن والقافية.

وهذا الشعر ليس له ولكن فضله – فى حقيقة الأمر – يبدو واضحاً فى تقريب كثير من المفاهيم الفرنسية الأصل، الحديثة الرونق فى صيغة عربية، تجمع إحساس شاعر ونبضات قلب فجاة به نثراً، مع المحافظة على جمال الشعر وصداه.» (محمد عويضة، ١٩٩٣م: ١٤٨)

ففى قصيدة الفناء يقول:

حول جثتى أحسست بالشيطان
إنه يسبح حولى كهواء غير محسوس
أستنشقه وأحس به يحرق رئتى
ويملأها بشهوه أبدية مجرمة
وإنه ليعرف حبى للفن

(ناجى، ١٩٦٦م: ٨٣)

وغير هذه القصيدة كثير ... .

«عن شكســبير ... وعن لامارتين ... وعن دى موســييه ... إلخ ... نقلها من لغاتها، فى أسلوب عربى ... وبيان شاعرى ... ولم يقيد نفسه بالوزن ولا بالقافية حتى لايجتمع عليه أمران: النقل والصياغة ... فاكتفى بأولهما وأحيانا كان يصوغ المعنى فى شــعر غنائى — وذلک كقصيدته عن بحيرة لامارتين ... وأمثالها. فهو يقوم بدور المترجم المنفعل، ويصوغ إحساســه ووجدانه فى قالب تأثرى مضطلعاً بماكلفه به وجدانه، فى أرق عبارة ... وأدق معنى ... وهذا عمل الفنانين الذين يحسنون العمل ويجيدون الحبكة وقد تلعب الموسيقى دوراً عكســياً، فتأتى فاترة، وهذه الظاهرة نادرة فى شعر ناجى، من ذلک قوله فى وصف الشيخوخة.» (ناجى، ١٩٧٣م: ١٢١)

وهب الطائر عن عشک طارا	جفت الغدران والثلج أغارا
هــذه الدنيــا قلوب جمدت	خبت الشعلة والجمر توارى

(المصدر نفسه: ١٢٢)

فالموســيقى فاترة لاتهز الإحســاس ولا رابط يربط بين الغــدران والثلج ... إلا إذا كنــا نصور جو أوروبا ... والدنيا فى ناظريه: قلوب جمدت وشــعلة منطفئة بلاحرارة ... جمع المعانى ورتبها، ولم ينفخ فيها من روحه، فبدت جامدة كعاطفة عارية من الموســيقى الخفية، ومن ذلک قوله فى ″طانيوس عبده″: قلمى ما الذى لديک من الخير يا قلم؟

قم فاذكر وناج قومَک	واخطُــب وقــل لهُــم
ذلــک الشــاعرُ الذى	بــات فى خاطــرِ الظلَم

هــو منكُــم وفنــه علــم الله فمنكــم

(المصدر نفسه: ٢٩٦)

فتور وكســاد وحديث تافة بين قلم وشــاعر لايحسُّ بما فى خاطر القلم، فنكتفى بأن وصف الفقيد بأنه بات فى الظلام ... وهو من القوم وفنه فنهم ...

أين هذا القول من موسيقى ناجى الحالمة المتقدة؟

وما هذا الحديث العارى من الموسيقى المتوثبة؟

«لعلهــا فلتة مــن فلتات الشــاعر ... أو نبوهه خرجت عن غير قصــد ... اللهم إلا المناســبة والموافقة، فقال ما قال تقليدا ... أو من قبيل "ســد الخانات" على رأى المثل الشــعبى. لعل أفضل ما اختتم به الحديث عن الموســيقى فى شعر ناجى هو قول الشاعر الأستاذ صالح جودت عنه.» (صالح جودت، ١٩٤٤م: ١٠٠)

«كان خياله يســبق صياغتــه، فلا يملک إلا أن يســتعجل الصياغة خوفا من ضياع الخيال، بحثا وراء القافية الموحدة. ومهما يكن من أمر فقد نجح الشــاعر فى حمل رسالة التجديد، وفتح أبواب شــعر المقاطع للذين أوشــكوا أن يخرجوا بالشعر عن إطاره، إذا كان ناجــى الحل الوســط بين العمود الجامد والثورة الضالــة التى تحاول أن تهدمه من أساسه. وذا كان الكلاسيكيون قد ربطوا الشعر بالرسم ومحاكاة الطبيعة فإن الرومانسيين قد ربطوه بالموســيقى أشــد الفنون فى النفس وتعبيرا فى أعماق الحياة العاطفية. فالشعر كما يقول ناجى من الفنون الجميلة والشــاعر يجب أن يعيش عيشــة الفنان لا عيشــة الناظم وما هى عيشة الفنان؟ هى أن يرهف أذنه للأصوات ويفتح عينيه للألوان والصور وأن يستدق شمه ولمسه.» (محمد عويضه، ١٩٩٣م: ١٥١)

والموسيقى والوزن العروضى عنصرٌ هامٌ فى الشعر لأنها هى التى تعطى له بعض أسرار امتيازه، بل هى التى تحدد الشعر عما ليس بشعر، على الرغم من ذهاب بعض النقاد إلى غير ذلک حيث رأوا أن جوهر التفريق بين الشــعر والنثــر هو التخييل والمحاكاة. وإذا حاولت أن تنثــر مقطوعة شعرية فستجد أن هناک فرقا كبيرا بين العملين بدرجة تؤكِّد أن ما يمكن قوله بالشعر ببساطة هو أن تتحول الكلمة إلى أغنية.

ويمكن أن نلاحظ على موسيقى الشعر عند ناجى الملاحظات الآتية:

١. اســتخدام البحور ذات التفعيلة الواحدة: «أى هذا يعنى أن الشــاعر قد تحدّد فى ذهنــه بوضوح النغمة العروضية الــتى تتلاءم وطبيعته الحب الشــاعره وإذا كان المحور الفكرى لشعره يكاد ينفرد به موضوع الحب وهو هنا أيضا.

أى من حيث الموســيقى يكاد ينحصر فى بحرين هما: الكامل ثم الرمل فقد اســتخدم بحر الكامل فى سبعين قصيدة فى دواوينه الأربعة واستخدم الرمل فى أربع وثلاثين قصيدة فى هذه الدواوين الأربعة وهذه النسبة تفوّق بكثير استخدامه للبحور الأخرى، والكامل والرمل من البحور ذات التفعلية الواحدة فتفعيلات الكامل هى:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن   متفاعلن متفاعلن متفاعلن

وتفعيلات الرمل هى:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن   فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

واستخدام البحور ذات التفعلية الواحدة يدلُّ على وضوح الايقاع فى ذهن الشاعر وحرصه على التناسق الدائم لشعره.» (المصدر نفسه: ١٥٢)

٢. كثرة استخدام الأوزان المجزوءه: «أى التى حذفت تفعيلة من كل شطر فى البيت، فالاســتخدام المجزوء للبحور العروضية فى شعر ناجى كثير ولافت للنظر بدرجة كبيرة يــكاد معها يكون ظاهرة عامة فى شــعره كلّه بل نجده أحيانــا يظهر فجأة داخل بعض القصائد مثل قصيدة الأطلال على ســبيل المثال واســتخدام البحــور مجزوءة فى بعض مقاطــع القصيدة دون بعضها الآخر، كما يذهــب النقّاد تعبّر عن القلق والاضطراب فى نفسية الشاعر إزاء غدر الحبيبة الهاجرة.

٣. استخدام المقطع بدلا من البيت وإيجاد قوافى داخلية: لأن الواحدة الجزئية داخل معظم قصائد ناجى وقصائد أغلب الرومانســيين من مدرسة أبى شادى قد أصبح المقطع بدلا من البيت، نجد الشــاعر يحــاول أن يقوّى ظاهرة الإيقاع الموســيقى، رغم رهافته – بــأن يحقق فى ثنايا المقطع(قوافى) داخليــة وأخرى خارجية تتغير مع كل مقطع بحيث يمكن التنوع فى القوافى داخل القصيدة دليلا على تطوُّر مضمونها وانتقالها إلى المســتوى الشكلى من فكرة لأخرى.» (محمد عويضه، ١٩٩٣م: ١٥٣)

وهذان المقطعان من قصيدة العودة فيهما دلالة على صدق ما نذهب إليه:

ركن ألحانى ومغناى الشـفيق   وظلال الخلـِد للمعانى الطليع
علَّـم الله لقـد طـال الطريق   ودنـا جئتُک کيمـا أسـتريح
وعلـى بابِـک ألقـى جعبتى   کغريـب آب مـن وادى المِحن
فيـک کـف الله عـنى غربتى   ورسا رحلى على أرضِ الوطن

(ناجی، ١٩٧٣م: ٤١)

ولکـن هل هذا يعـود إلى التأثر بفنِّ الموشـحات العربى أم التأثر بشـكل القصيدة الإنجليزية السـوناتا؟ هـذا ما لم يفصل النقاد فيه حتى الآن ناجى وغيره من الشـعراء الرومانسيين قد اطَّلعوا على الشعر العربى القديم والشعر الغربى ولاسيما الإنجليزى، ومن الجائز أن يتَّحد عاملان أو أكثر فى إبراز ظاهرة واحدة.» (محمد عويضه، ١٩٩٣م: ١٥٤)

٤. الإكثار من الحروف التى تساعد على إبراز الجو النفسى: يعتَمد ناجى على هذه الظاهـرة الصوتية کثـيراً حيث برد عنده غالباً حرف يلائم الجو النفسـى للقصيدة مثل حرف السـين فى مقطوعه "المنسـى" والمعروف عند علماء الأصوات أن "السين" صوت مبـين ولايحـدث فيه انفجار فهو احتکاکـى وطبيعة هذا الصوت تلائـم حالة النجوى الحزينة التى يبثُّها المحب الحزين حبيبة الناسى أو المتناسى أو القاسى "يقول ناجى":

مـتى يرقُّ الحظَ يا قاسـى   ويلتَقى المَنسـى بالناسـى
متى؟ وهل من حيلة فى متى   وفى خيـالاتٍ وأحداس؟
هد قـرارى جريها فى دمى   وهمسـها فى کـر أنفاسـى
وأنت مثل النَّجم فى المنتأى   وفى السنا الخاطِف کالماس
يرنـو لـه النـاس ويبغونه   ومـا يبالى النجـم بالناسِ

(محمد عويضة، ١٩٩٣م: ١٥٥)

وهذا مما يشـترطه سيد قطب عندما يتحدث عن تناسق الألفاظ مع معانيها، فيقول: «وظيفـة الأديب هى أن يهيئ للألفاظ نظاما ونسـقا وجوّا يسـمح لها بأن تشـع أکثر شحنتها من الصور والظلال والإيقاع وأن تتناسق ظلالها وإيقاعاتها مع الجو الشعورى الذى تريد أن ترسمه وألا يقف بها عند الدلال المعنوية الذاتية وألا يقيم اختياره للألفاظ

على هذا الأســاس وحده. وإن يكــن لابدَّ منه فى التعبير، يفهــم الآخرون ما يريده.» (قطب، ١٩٩٠م: ٣٩)

٥. تســاوى شــطرى البيت أحياناً والتدوير أحياناً أخرى: يحافظ ناجى على وحدة كل شطر موسيقياً بحيث يتساوى الشطران فى التفعيلات، بعد ذلك فى نفس القصيدة قد يلجأ إلى التدوير ومزج الشــطرين بحيث تتداخــل التفعيلات وهذا يرتبط عنده بالثورة والهدوء فحين يثور به كان قلبه يأتى الشطر الشعرى وحين يهدأ يعود البيت شطرين كما كان عليه حاله أولا. كما فى هذا المقطع من قصيدة "السراب":

كيــف للنــازِحِ الحبيــبِ ارتحالى وجناحــاى القســم والبرحــاء
وجراحاى المســتزفات الدوامى وخطــاى المقيــدات البســطاء

(محمد عويضة، ١٩٩٣م: ١٥٦)

أفق لايحد للعين قد ضاق فأمسى والسجن هذا الفضاء سهرت ترقب الصباح وعين النجم كلت وما بها إغفاء.» (المصدر نفسه: ١٥٧)

النتيجة

١. توصل الباحث من خلال هذا المقال إلى نتائج يأتى فيما يلى بأه مها: كان ناجى من أصحاب المدرسة الرومانسية، وبعد أن تطرّق إلى الأدب، التحق بجماعة آبولو وتأثر بنزعاتها الرومانسية.

٢. يعتبر شاعرنا من روّاد التجديد وأعلام الشعر العربى المعاصر، الذى تأثّر به كثير من شعراء العصر الحديث.

٣. إنّ "ناجى" مجدّد فى موسيقى الشعر وخياله بل فى الألفاظ والأفكار.

٤. إنّ افتنان ناجى الموســيقى بلغ الذورة وقد تأثر بموسيقاه كثير من شعراء الشرق وإيقاعات ناجى الموسيقية تســاير معانيه وتتلوّن بانفعالاته وعواطفه ورقة حنون عند هدوء الانفعال. (عبد اللطيف السحرتى، ١٩٤٨م: ٩٨)

٥. موسيقى القافية عند ناجى قصيرة النفس تتغير بسرعة كل بيتين أو ثلاثة أو أربعة وقليلا ما يلتزم القافية الواحدة فى قصائده.

٦. يشبه شعره بالموشحات الأندلسية. استخدم الشاعر الأوزان المجزوءة كثيرا، كما يستخدم المقطعة بدلا من البيت.

٧. يعتمد ناجى فى شعره على الإكثار من الحروف التى تساعد على إبراز الجو النفسى الذى يلائم فيه اللفظ معناه.

المصادر والمراجع

أباظة، ابراهيم. ١٩٩٤م. وميض الأدبين الغيوم السياسة. بيروت: دار العلم للملايين.

أبوشباب، واصف. ١٩٨٨م. القديم والجديد: بيروت، دار النهضة.

امرؤالقيس. ٢٠٠٤م. ديوان. بيروت: دار الكتب العلمية.

ترحينى، فايز. ١٤١٥ق. الأدب: أنواع ومذاهب. بيروت: دار النخيل.

جودت، صالح. ١٩٤٤م. ناجى. بيروت: دار الكتب العلمية.

الخفاجى، عبدالمنعم. ١٤١٢ق. دراسات فى الأدب العربى الحديث ومدارسه. بيروت: دار الجيل.

سادات شكور، سيد سليمان. ١٣٨٨ش. «الكلاسيكية والتجدد؛ صراعات ومعطيات». التراث الأدبى. جيرفت. العدد الخامس. السنة الثانية.

شكيب انصارى، محمود. ١٣٨٢ش. تطور الأدب العربى المعاصر. اهواز: انتشارات دانشگاه شهيد چمران.

ضيف، شوقى. ١٩٩٩م. فصول الشعر ونقده. مصر: دار المعارف.

ـــــــــــ . ١٩٦١م. تاريخ الأدب العربى فى مصر. القاهرة: دار المعارف.

فاضلى، محمد. ١٣٨١ش. مختارات من روائع الأدب العربى فى الشعر الجاهلى. تهران: انتشارات سمت.

قطب، سيد. ١٩٩٠م. النقد الأدبى. القاهرة: دار الشرق.

المتنبى، أحمد بن حسين. ١٩٨٣م. ديوان المتنبى. بيروت: دار بيروت.

محمدعويضة، محمد. ١٩٩٣م. إبراهيم ناجى شاعر الأطلال. بيروت: الدار العلمية.

ممتحن، مهدى ومحمديان، حسين. ١٣٨٩ش. «حب النيل فى أصداء النيل». التراث الأدبى. جيرفت. العدد الثامن. السنة الثانية.

ناجى، إبراهيم. ١٩٦٦م. أزهار الشعر. بيروت: دار الكتاب العربى.

ـــــــــــ . ١٩٧٣م. ديوان ناجى. تحقيق أحمد هيكل. بيروت: دار العودة.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد الثامن – شتاء ١٣٩١ش/كانون الأول ٢٠١٢م
صص ١٦٣ ـ ١٧٩

التناص فی قصیدة «قل للدّيار» لجرير مع قصيدة «خفّ القطين» للأخطل

علی نظری*
يونس وليئی**

الملخص
تعـدّدت الدراسـات النقدية فی الأدب المعاصـر ونظرية التناص مـن أبرزها. وهو مصطلـح نقدی حديث وافد مـن الغرب إلی العالم العربی، وله أنـواع متعدّدة ومنها: التنـاص الأدبی وهو تداخل نصوص أدبية سـابقة مع النـص الأدبی اللاحق. وهذا النـوع من التناص يبرز بـروزاً واضحاً جلياً فی النقائض. وهـذا البحث يحاول أن يعالج التناص الأدبی فی قصيدة "قل للدّيار" لجرير – وهی من النقائض – مع قصيدة "خفّ القطين" للأخطل. ويهدف إلی إظهار حوار القصيدتين وتعالقهما وتداخلهما عبر التناص المضمونی والشـكلی. ونری من خلال دراستنا أن التناص قد برز فی قصيدة جرير فی نوعيه الشكلی والمضمونی بروزاً واضحاً.

الكلمات الدليلية: التناص الأدبی، التناص المضمونی، التناص الشـكلی، جرير، الأخطل.

*. جامعة لرستان، خرم آباد، إيران. (أستاذ مشارک). alinazary2002@gmail.com
**. جامعة لرستان، خرم آباد، إيران. (طالب مرحلة الدكتوراه).
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. هادی نظری منظم
تاريخ الوصول: ١٣٩١/٣/١هـ. ش تاريخ القبول: ١٣٩١/١٠/١٤هـ. ش

المقدمة

النقائض فن شـعرى نشـأ فى العصر الجاهلى واسـتمر إلى العصـر الأموى وبلغت ذروتها فى ذلک العصر على أيدى الشعراء الثلاثة (الفرزدق، وجرير، والأخطل) بسبب الصراع العنيف بين الأحزاب السياسية وإيقاد نار العصبية بين القبائل، وهى: «أن يتّجه شـاعر إلى آخر بقصيدة هاجياً أو مفتخراً فيعمد الآخر إلى الرّدّ عليه هاجياً ومفتخراً ملتزماً البحر والقافية والرّوى الذى اختاره الأول.» (الشّايب، ١٣٧١ق: ٣)

وإذا كان التناص بمعنى حوار النصوص وتداخلهما، على حسـب ما جاء فى تعريف النقائض، تقع النقائض فى صلـب التناص. لأن أصحاب النقائض كانوا يأخذون كثيرا من معانى الشـاعر الأول ويغيرون توظيفها باسـتخدام بعضهـا لصالحهم ونقض بعضها وردّهـا إلى الشـاعر الأول. وفى هـذه المقالة نتطرّق إلى التنـاص الأدبى فى النقائض؛ واخترنا للدراسـة القصيدتين الشـهيرتين من النقائض وهما قصيدة "قل للديار" لجرير وقصيدة "خفّ القطين" للأخطل. ويتناول بحثنا هذا فى الابتداء نشـأة التناص ومفهومه، وبعده يتطرّق إلى التناص المضمونى ثمّ التناص الشـكلى فى قصيدة جرير. من حيث إنّ الأخطل هو البادئ وقصيدته أقدم من قصيدة جرير فإننا سـنتخذ قصيدته أصلاً نقيس عليه نقيضة جرير فى الأشكال والمضامين.

مع أن دراسات عديدة أجريت فى ظاهرة التناص لكن أكثرها حول التناص القرآنى أو الديـنى والقليل منها تطرّق إلى التناص الأدبى. ومع هذا الكثير من الدراسـات فى التناص الأدبى قد وقع فى شعر التفعيلة دون الشعر العمودى خاصة النقائض. ومن هنا يمكننا القول إن دراستنا هذه تتصف بالجدّة فى مجاله.

وفى أهميتهـا نتذكر كلام رحاب الخطيـب: تعد المقاربة التناصيـة إحدى الأدوات الحيوية والمنافذ الحية لدراسة النص الشعرى. فهى مفتاح لقراءة النص وتحليله وتفكيكه وإعادة بنائه. (الخطيب، ٢٠٠٥م: ١٢)

نشأة التناص ومفهومه

وهناک إجماع نقدى على أنّ جوليا كريستيفا البلغارية التى تحمل الجنسية الفرنسية هى أول مـن وضع مصطلح (التنـاص lintertextualite) عام ١٩٦٦م منطلقة من

مفهــوم الحواریة عند باختین الروســی، لکن بعض النقاد العــرب یترجم المصطلح إلی التناصیة وهم یضعون التناص فی مقابلة کلمة (intertext) الفرنسیة.

کریستیفا نفسها قد تخلّت عن مصطلح التّناصّ فی عام ١٩٨٥م، وآثرت علیه مصطلحاً آخر هو التنقّلیة، إذ تقول: إن هذا المصطلح التّناصّیة الذی فهم غالباً بالمعنی المبتذل لنقد الینابیع فی نصّ ما، نفضل علیه مصطلح التنقّلیة. (عزّام، ٢٠٠١م: ٢٩)

تعدّدت مفاهیم التناص ودلالاتــه وقدّمت تعاریف کثیرة للتناص من زوایا مختلفة. والجدیر بالذکر أنّ مفهوم التناص لیس جدیداً فی الدراســات البلاغیة والنقدیة العربیة والغربیة، فقد ورد تحت تســمیات مختلفة کالاقتباس، والتضمین، والســرقات الشعریة، والتلمیح، والإشــارة و... . لکن مفهوم التناص احتواها وتجاوزها ووســع آفاقها. وقد تعددت تعریفات مصطلح التناص عند النقاد، والآن نذکر عدة منها:

التناص عند کریســتیفا هو ذلــک (التقاطع داخل نص لتعبــیر مأخوذ من نصوص أخری) وتقول التناصیة هی أن یتشــکل کل نص من قطعة موزاییک من الشواهد وکل نص هو امتصاص لنص آخر أو تحویل عنه.» (المناصرة، ٢٠٠٦م: ١٣٩)

«التنــاص هو تعالق (الدخول فی العلاقة) نصوص مع نص حدث بکیفیات مختلفة.» (مفتاح، ١٩٩٢م: ١٢١)

«الطریقة التی یتماس بها النص مع نصوص أخری سابقة؛ أو وضع النصوص السابقة بطریقة أخری فی النص؛ أو کیف تطعّم النصوص وتتصل بنصوص أخری.» (محمد شبل، ٢٠٠٩م: ٧٥)

إن النص کدلیل لغوی معقد، أو کلغة معزولة شبکة فیها عدة نصوص، فلا نص یوجد خارج النصوص الأخری أو یمکن أن ینفصل عن کوکبها، وهذه النصوص الأخری هی ما سمیته بالنص الغائب غیر أن النصوص الأخری المستعادة فی النص تتبع مسار التبدل والتحول.» (بنیس، ١٩٩٨م: ٨٥)

«کلّ نــص یتعایش بطریقة مــن الطرق مع نصوص أخری. وبذا یصبح نصاً فی نص، تناص.» (الخطیب، ٢٠٠٥م: ١١٣)

«التّناصّ تشــکیل نصّ جدید من نصوص ســابقة أو معاصــرة، بحیث یغدو النّص

المتناصّ خلاصة لعدد من النصوص التى تمحى الحدود بينها، وأعيدت صياغتها بشكل جديد، بحيث لم يبق من النصوص السابقة سوى مادتها. غاب الأصل فلا يدركه إلا ذوو الخبرة والمران.» (عزّام، ٢٠٠١م: ٢٩)

أنواع التناص

يحدث التناص فى نوعين أساسيين وإن تعددت تسميات، نوع يعود إلى الشكل وهو ما سماه محمد مفتاح بالتناص الخارجى. (مفتاح، ١٩٩٢م: ١٢٤) وسمته عزة محمد شبل بالتناص المباشر. (محمد شبل، ٢٠٠٩م: ٧٩) وسماه حسام أحمد فرج بالتناص الشكلى. (أحمد فرج، ٢٠٠٣ م: ١٩٩) وهو اجتزاء قطعة من النص أو النصوص السابقة ووضعها فى النص الجديد بعد توطئة لها مناسبة تجعلها تتلاءم مع الموقف الاتصالى الجديد وموضوع النص. وهو الشكل البسيط الذى يتحقق بنقل التعبير. (محمد شبل، ٢٠٠٩م: ٧٩)

ونوع يعود إلى المضمون وهو ما سمى بالتناص الداخلى. (مفتاح، ١٩٩٢م: ١١٤) وبالتناص غير المباشر. (محمد شبل، ٢٠٠٩م: ٧٩) وبالتناص المضمونى. (أحمد فرج، ٢٠٠٣م: ١٩٩) وهو الذى يستنبط من النص استنباطاً ويرجع إلى تناص الأفكار أو المقروء الثقافى أو الذاكرة التاريخية التى تستحضر تناصها بروحها أو بمعناها لا بحرفيتها أو لغتها وتفهم من تلميحات النص وإيماءاته وشفراته وترميزاته. (محمد شبل، ٢٠٠٩م: ٨٠)

مصادر التناص

١. المصادر الضرورية: ويكون فيها التأثر طبيعيا وتلقائيا وهو مايسمى بالذاكرة أو الموروث العام كتقيد الشاعر غير الواعى بالضرورة بحدود ثقافة توافرت له فى إعداده وتعليمه.

٢. المصادر الداخلية: وتشير إلى التناص الواقع فى نتاج الشاعر نفسه وهو الإتيان بجزء من نص سابق له فى نص جديد.

٣. المصادر الطوعية: وهى اختيارية وهى ما يطلبه الكاتب من نصوص متزامنة أو

سابقة عليه ويستدخدمها الكاتب للدلالة على ذاتها. (محمد شبل، ٢٠٠٩م: ٧٦)

قال محمد المفتاح فى أهمية التناص إنه بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان فلا حياة له بدونهما ولا عيشة له فى خارجهما. (مفتاح، ١٩٩٢م: ١٢٥) وقالت عزة شبل محمد إن التناص ضرورة لربط العمل الأدبى بالحياة عبر الاستعانة بالنصوص الأخرى الحية سواء انتمت لعمل أدبى أو أسطورى أو دينى. فالتناص يجعل النص الجديد الذى يستعين به نصّا مألوفا من ناحية وثريا باستجلاب عوالم أخرى إلى عالمه لتصير عناصره التكوينية فى صلة ذات دلالات جديدة. (محمد شبل، ٢٠٠٩م: ٧٧)

التناص فى القصيدتين

قبل التطرق إلى التناص فى القصيدتين الأفضل أن ندرس هيكل القصيدتين:

يستهلّ الأخطل قصيدته بالنسيب من البيت ١ حتى ١٧. ثم يتخلّص إلى المدح فيمدح الخليفة وقومه من البيت ١٨ حتى ٤٤. وبعد ذلک يبدأ بالفخر، و الفخر عند الأخطل ضئيل ٤٥–٥٧. وينهى القصيدة بهجاء القيسيين وأحلافهم وهجاء بنى كليب ٥٨– ٨٥.

جرير يبدأ قصيدته بالنسيب ١–١٦. ثمّ يتخلص إلى الفخر ويمزج الفخر بالهجاء بحيث لايمكن تحديدها فى أبيات متوالية ١٧–٧٤. كما رأينا تشترک القصيدتان فى المطلع وهو النسيب وفى غرضى الفخر والهجاء، وتختلفان من جهة واحدة وهى وجود المدح فى قصيدة الأخطل وعدمه فى قصيدة جرير.

كما جاء فى تعريف النقائض الشاعر الثانى يلتزم البحر والقافية والرّوى الذى اختاره الشاعر الأول. لذا تشترک القصيدتان فى البحر العروضى وهو بحر البسيط:

خف فل ق طى/نُ ف را/حومن ک أو/ ب ک رو

وأز عَ جت/هم ن ون/فى صر ف ها/غ ى رو

مستفعلن / فعلن / مستفعلن / فعلن متفعلن / فاعلن / مستفعلن / فعلن

قل لد د يا / ر س قى / أط لا ل كل / م ط رو

قد هج ت شو/ قن وما / ذا تن ف عل / ذ ک رو

مستفعلن / فعلن / مستفعلن / فعلن مستفعلن / فاعلن / مستفعلن / فعلن

وتشترک القصیدتان فی القافية وحرف الروی وهو حرف الراء المضمومة فی کلتيهما.

١. التناص المضمونی بين القصيدتين:

فی *النسـيب*: لقد تضمنت قصيدة جرير معانی متعددة من قصيدة الأخطل فی النسيب وسببه يعود إلى اختلاف الموقف الإبداعی بين الشـاعرين، فالشـاعر الأول له حرية اختيار الموضوع والوزن والقافية والمعانی. أما الشاعر الثانی فهو مقيد بالموضوع الذی فرض عليه ومقيد بحدود الوزن والقافية المسـتعملين عند الشـاعر الأول. وإنّما الشاعر الأول لـه ما شـاء من الوقت، أمّا الشـاعر الثانی عليه أن يردّ علـى الأول قبل فوات الوقت.

وقد قال جرير فی رحلة الأحبّة:

نادى المنادى ببين الحی فابتكروا منّا بكروا فما ارتابوا وما انتظروا

وهذا المعنى يتناص مع معنى البيت التالی من قصيدة الأخطل فی رحلة الأحبة:

خفّ القطين فراحوا منک أو بكروا وأزعجتهم نوى فی صرفها غير

ونرى اختلافا بين الشـاعرين فی ذکـر الرحيل وهو أنّ جريرا قـد تنبّه على وقت الرحيـل، واسـتخدم الجملة خبرية وقـال: «بكروا فما ارتابـوا» ولكن الأخطل كان متسائلا عن زمن الرحيل، واستخدم الجملة إنشائية قائلا: «فراحوا منک أو بكروا».

وقد قال جرير فی حزنه إثر نزوح الحی:

قالوا لعلک محزون فقلت لهم خلوا الملامة لا شكوى ولا عذر

كما وصف الأخطل حزنه إثر نزوح الحی فی البيت:

فالعين عانية بالماء تسفحه من نية فی تلاقی أهلها ضرر

ويبـدو أن جريـرا لم يظهر حزنه أمام أصدقائه بعد الرحيـل وهم كانوا مترددين فی حزنه. ويدلّ على هذا استخدام كلمة "لعلّ" فی قوله «قالوا لعلک محزون». لكن الأخطل ما اسـتطاع إخفاء حزنه بعد الرحيل وأظهره بالبكاء، حيث يقول: «فالعين عانية بالماء

تسفحه».

وفى متابعة الظعائن قال جرير:

إنّ الفؤاد مع الظعن التى بكرت　　　من ذى طلوح وحالت دونها الضهر

وقال الأخطل فى متابعته الظعائن:

شـوقا إليهم ووجدا يـوم أتبعهم　　　طـرفى ومنهـم بجنبى كوكـب زمر

نـرى أن جريرا بعد رحلة الظعائن وقف فى مكانـه ونظر إليهن من بعيد وما تابعهن بعد أن اختفن خلف الكثبان وأما هذا الوقوف وعدم المتابعة فليس بمنزلة نسيانه إياهنّ، وكما قال فؤاده مع الظعائن حتى بعد أن ابتعدن عنه بحيث لايسـتطيع أن يراهنّ. ولكن الأخطل من جرّاء الشوق الذى يعانيه لظعائن الأحبة لم يستطع أن يقف فى مكانه و وقد اقتفى أثرهم بنظره.

وقال جرير فى زمن النزوح وصعوباته:

أبصرن أن ظهـور الأرض هائجة　　　وقلص الرطب إلا أن يرى السرر

فى هذا البيت أتى التناص مع بيت الأخطل التالى:

شـرقن إذا عصر العيدان بارحها　　　وأيبسـت غير مجرى السنة الخضر

يـرى المتتبع لهذه القصيدة أن جريرا قال إن الأحبة رحلوا فى زمن يبسـت الأرض وأصيبـت بالمحل والجدب، كمـا قال الأخطل إن الأحبة رحلن واتجهن شـرقا فى زمن تجفّفت الريح الباردة الأرض والكلأ ولم يبق نبات واضمحل الخضر إلا فى مجرى السكة.

وفى وصف قافلة الأحبة قال جرير:

إن الخليـط أجدّ البـين يوم غدوا　　　من دارة الجأب إذ أحداجهم زمر

وفى هذا البيت تناص مع قول الأخطل فى وصف قافلة الأحبة:

شـوقا إليهم ووجدا يـوم أتبعهم　　　طـرفى ومنهـم بجنبى كوكـب زمر

وكلا الشاعرين قدوصفا الأحبة بجماعات حين نزوحهم، وقدقال جرير إنهم جماعات

يوم ابتكروا وأسرعوا فى الزيال، كما قال الأخطل إنهم جماعات عندما يجتازون موضع كوكب. فى هذا البيت استخدم جرير نفس القافية التى استخدمها الأخطل.

فى الفخر و الهجاء: نرى أن جريرا قد ضمّن فى فخره وهجائه معانى متعددة استخدمها الأخطل فى شعره من قبل.إذ هجا جرير نسوان تغلب بالقول:

نســوان تغلب لا حلم ولا حسب   ولا جمــال ولا ديــن ولا خفــر

ويستمر التناص فى هذا البيت مع بيت الأخطل:

قــوم أنابــت إليهــم كل مخزيــة   وكل فاحشــة ســبت بهــا مضــر

نرى الســمة الإسلامية فى شعر جرير فى قوله "لا دين"، حيث عير جرير نساء تغلب بنصرانيتهنّ. وبين أســلوب الشــاعرين فى هجو النساء اختلاف، وهو أن الأخطل نسب إلى نساء كليب الرذائل ولكن جرير نفى عن نساء تغلب الفضائل.

نسب جرير اللؤم إلى التغلبيين حيث يقول:

يــا خزر تغلب إن اللــؤم حالفكم   مــادام فى ماردیــن الزيت يعتصر

يتناص هذا البيت مع قول الأخطل فى لئامة كليب:

واقســم المجــد حقــاً لا يحالفهم   حــتى يحالف بطن الراحة الشــعر

وشبه جرير اللؤم بإنسان ثمّ حذف المشبّه به وأتى بفعل من أفعاله وهو فعل "حالف" على سبيل الاستعارة المكنية، كما قبله شبّه الأخطل المجد بإنسان، ثمّ حذف المشبه به، وأبقــى فعلا من أفعاله يدلّ عليه وهو فعل "حالــف"، لكن بينهما اختلاف وهو أن جملة جرير إيجابية وأما الأخطل فجملته منفية. ونرى أن جريرا فى شطره الثانى تابع أسلوب الأخطل فى شطره الثانى وهو الاتيان بمعنى حسى يفيد استمرار المعنى فى الشطر الأول.

وصف جرير التغلبيين بقلة الشأن والمقام، حيث يقول:

والتغلــبى إذا تمــت مروءتــه   عبد يســوق ركاب القــوم مؤتجر

وفى هذا البيت التناص مع بيت الأخطل:

صفر اللحى من وقود الأدخنات إذا ردّ الرفـاد وكـفّ الحالـب القرر

ونـرى أن جريراً نفى عن الأخطل علو المقام ونسـب إليه الدناءة والذلّة بالقول إنه عبد مأجور يسـتخدم لأداء أمور آخرين، كما قبله وصف الأخطل التغلبيين بقلّة الشأن والمقـام بالقول إنهـم رقيق قد اصفرّت لحاهم لكثرة ما يسـتخدمون ليوقدوا النار أيام الصقيع.

افتخر جرير بقبيلة قيس:

قيس وخندف أهـل المجد قبلكم لسـتم إليهـم ولا أنتم لهـم خطر

وأتى التناص عند الشاعر بالتأثر من قول الأخطل:

ومـا سـعى فيهـم سـاع ليدركنا إلا تقاصـر عنّـا وهـو منبهـر

وقال الأخطل إنّ بونا شاسعا بين مقام تغلب ومقام قيس بحيث إنهم لايستطيعون أن يصلوا إلى مقام تغلب ولايلحقون بهم حتى تتقطع أنفاسهم، ثمّ جاء جرير وقابل الأخطل فى هجائه بالقول إن القيسيين هم أهل المجد ولهم فضل على التغلبيين وهم لايعدّون شيئا.

وقال جرير فى الدفاع عن قيس:

يـا ابـن الخبيثـة من عدلـت بنا أم من جعلت إلى قيس إذا زخروا

وفى هذا البيت حدث التناص مع بيت الأخطل:

ضجوا من الحرب إذ عضّت غواربهم وقيس عيلان من أخلاقها الضجر

ونسـب الأخطل فى هذا البيت إلى التغلبيين الجبن عـن القتال وقال إنهم لايطيقون القتال عندما يحتدم وويشتدّ عليهم، وإنهم يتضجرون أمام المشقات والصعوبات ثمّ جاء جرير مدافعا عن قيس، وقال من يسـتطيع أن يقابل القيسيين ويواجههم عندما جاشوا فى الحرب. والاستفهام فى بيت جرير يفيد التوبيخ.

وهذا النوع من التضمين فى النقائض يسمّى المقابلة أو المؤازاة وهى أن يضع الشاعر الثانى من المعانى الفخرية أو الهجائية ما يناظر ويقابل معانى الشـاعر الأول. (الشايب،

١٣٧١ق: ٣٥)

ويتحدث جرير عن حقارة منزل تغلب ومقامهم قائلا:

إنی نفيتــک عــن نجد، فمــا لكم   نجــد وما لــک من غــور به حجر

إذ حدث التناص مع بيت الأخطل:

كــرّوا إلی حرّتيهــم يعمرونهــا   كمــا تكــرّ إلی أوطانهــا البقــر

ويعرّض الأخطل فی هذا البيت بمقام القيسيين مشيرا إلی أن هؤلاء بعد أن انهزموا فی احتلال مواقع تغلب رجعوا إلی أرضهم القاحلة التی تكثر فيها الحجارة السود. وشبّههم فی رجوعهــم إلی ديارهــم بالبقر، ثمّ امتص جرير المعنی وقــال إنه طرد الأخطل وقومه عن المواقع الخصبة إلی المواقع الوعرة والجدباء وهم لايمتلكون شيئاً عن تلك المواقع.

وقال جرير فی قدرتهم وصلابتهم:

إنّــا وأمّــک مــا تُرجــی ظلامتنا   عند الحفاظ ومــا فی عظمنا خور

ويستحضر هذا البيت فی الذهن البيت التالی للأخطل:

لايســتقلّ ذوو الأضغــان حربهم   ولايبــين فی عيدانهــم خــور

والأخطل هنا استخدم هذا البيت فی مدح بنی أمية وقال لايوجد فيهم ضعف وفتور، وبعده جاء جرير وأخذ المعنی واســتخدمه فی الفخر بأنفســهم، وقال لايعتری صلابتهم وهنٌ.ونری أن جريراً استخدم نفس القافية التی استخدمها الأخطل.

٢. التناص الشكلی:

إن من يقرأ قصيدة جرير يظهر له بوضوح استخدامه أبيات الأخطل وجمله وكلماته. ونحن فی هذا القســم من هذه الدراســة نريد أن نوضح هذا القسم الذی اعتبره النقاد التناص الشكلی.

أ. *التناص الجملی*: أتی جرير بعدّة جمل من قصيدة الأخطل فی قصيدته، منها:

قال جرير:

قالوا نرى الآل يزهى الدوم أو ظعناً   يا بعد منظرهــم ذاک الذی نظروا

حيث يتناص الشطر الثانى مع الشطر الثانى من البيت التالى للأخطل:

إذ ينظــرون وهم يجنــون حنظلهم   إلى الــزوابى بعــد مــا نظــروا

ونرى أن جريراً وظف الشطر الثانى الذى اقتبسه من الأخطل توظيفاً جديداً ومخالفاً لتوظيفه عند الأخطل، ولكن جريرا اســتخدمه فى نســيبه حيث يصف نزوح أحبته، أمّا الأخطل فاســتخدمه فى الهجاء ويقول بعد أن أهلكت الحرب بنى كليب وذاقوا مرارتها جعلــوا ينظرون إلى مقامنا ويطمعون فيه ثم يســخرهم مطمعهــم قائلاً: ما أبعد ما أمّلوا وطمعوا فيه.

وقال جرير فى موضع آخر:

لــولا فــوارس يربوع بــذى نجب   ضاق الطريق وأعيا الورد والصدر

إذ اقتبس جرير المصراع الثانى من بيت الأخطل التالى:

ولم يــزل بســليم أمــر جاهلهــا   حتى تعايــا بها الإيــراد والصدر

ونرى فى هذين البيتين أيضا اختلافا فى توظيف الشــطر الثانى وذلک لأن الشــاعر جريرا اســتخدم الشــطر المقتبس فى الفخر ويقول إن قومه هم الذيــن يدبّرون الأمور ويعلّمون الناس ســبل الإقبال والإدبار.لكن الأخطل هجا به القيسيين بتعبيره أن عمير بن الحباب هو الذى يقود سليماً بجهله وأعجزها تدبير الأمور حتى لاتعلم سبل الإقبال والإدبار.

وهذا النوع من الاقتباس فى النقائض يســمى بتوجيه المعنى وهو أن الشــاعر الثانى يقتبس معانى الشــاعر الأول ويفسرها ويوجهها إلى وجهة يراها لصالحه وتؤيد موقفه. (الشايب، ۱۳۷۱ق: ۳۵)

قال جرير:

إن الأخيطــل خنزيــر أطــاف به   إحدى الدواهى التى تخشى وتنتظر

وأخذ جرير المصراع الثانى برمته من الأخطل حيث يقول:

وقد أصابــت كلاباً مــن عداوتنا　　　إحدى الدواهى التى تخشى وتنتظر

وكون الأخطل نصرانيــاً يعطى جريراً مجالاً لتعيير الأخطل بدينه وهو يغتنم الفرصة ويعــير الأخطــل بنصرانيته فى أبيات كثيرة فى نقائضه مع الأخطــل. وبما أن النصرانيين يســتبيحون أكل لحم الخنزير، شــبّه جرير الأخطل فى هذا البيت بخنزير، واســتعان فى وصف ذاك الخنزير بشعر الأخطل بالإتيان بشطر كامل من شعره.

والأخطــل فى البيت المذكور مزج هجاءه بالفخر بالقــول إن قومه هم الذين أوقعوا كلابا قوم جرير فى مصيبة عظيمة يخافها الناس ويتحسبون لوقوعها. فهجاء الأخطل فى هذا البيت هجاء قومى أى هجا قوم جرير، أمّا هجاء جرير فشخصى أى هجا الأخطل نفسه دون قومه.

وتجــدر الإشــارة إلى أن هجاء الأخطل فى هذه القصيدة كلــه هجاء القوم لأنه نظم هذه القصيدة فى عبدالملک بن مروان، فهذه القصيدة قصيدة مدحية. كما جاء فى الكتب التاريخية أن الأخطل لقّب بشــاعر بنى أميــة. (الفاخورى، ١٤٢٧ق: ٤٦٦) وهذا اللقب بســبب مدحــه الخلفاء الأمويين والدفــاع عنهم أمام أعدائهم وهجوهــم. وهو فى هذه القصيــدة يهجو القيســيين والكلبيين — وهم مــن حلفاء الزبيريين – بســبب الصراع السياسى الذى كان قائما بين الحزبين الأموى والزبيرى، فهجاؤه سياسى وحزبى وليس شــخصياً.أمّا هجاء جرير فشخصى وقومى لأن مقامه يختلف عن مقام الأخطل وإنّما هو فى مقام الرّد.

قال جرير:

الآكلــون خبيــث الــزاد وحدهم　　　والنازلــون إذا واراهــم الخمــر

وقال أيضا:

الظاعنون علــى العمياء إن ظعنوا　　　والســائلون بظهر الغيب ما الخبر

وهذا جرير أخذ الشــطر الأول من البيت الأول والشطر الثانى من البيت الثانى من البيت التالى للأخطل:

الآكلــون خبيــث الــزاد وحدهم　　　والســائلون بظهر الغيب ما الخبر

وهذا النوع من التضمین فی النقائض یسـّمی بالقلب وهو أن «یقول الشـاعر الأول هاجیاً فیردّ علیه الثانی قالباً علیه معانیه ذاتها مدّعیاً أنّها من صفات الأول أو رهطه.» (الشایب، ۱۳۷۱ق: ۳۵)

ب. *التناص مع کلمة واحدة*: تزاحم فی قصیدة جریر حشد کبیر من المفردات التی اسـتخدمها الأخطل فی قصیدته، وهذا الاسـتخدام بعض الأحیان صدفة وغیر مقصود ولکن فی کثیر من الأحیان واع ومقصود ولیس اعتباطیا أو صدفة.

وهنـا نذکر علی سـبیل المثال عدّة کلمات اسـتخدمها جریر فی شـعره ونجدها فی شـعر الأخطل أیضا، لکن اسـتخدامها صدفة ولیس متعمدا، وهی: الشوق، والمناکب، والأرض، والناس و... .

ینشد جریر:

قل للدیار سـقی أطلالـک المطر	قد هجت شـوقاً ومـا تنفع الذکر

وینشد الأخطل:

شـوقاً إلیهم ووجداً یـوم أتبعهم	طـرفی ومنهـم بجنبی کوکـب زمر

کما ینشد جریر فی موضع آخر:

بزل کأن الکحیل الصرف ضرّجها	حیث المناکب یلقی رجعها القصر

والأخطل کان قد أنشد:

حثّـوا المطـی فولّتنـا المناکـب	وفی الخـدور إذا باغمتهـا صـور

وهذا جریر یقول:

أحیاؤهـم شـر أحیـاء وألأمـه	والأرض تلفـظ موتاهم إذا قبروا

ولکن الأخطل قال:

حتی هبطـن من الـوادی لغضبته	أرضاً تحـّل بهـا شـیبان أو غبر

ثم قال جریر فی مقام آخر:

نرضى عن الله أن الناس قد علموا　　　أن لايفاخرنـا مـن خلقـه بشـر

بينما الأخطل كان قد قال:

شمس العـداوة حتى يسـتقاد لهم　　　وأعظم النـاس أحلاماً إذا قدروا

وأمـا الكلمات التى تضمنتهـا قصيدة جرير وأيضا توجد عنـد الأخطل وتضمينها واع وعن عمد، فهى: المطر، والظفر، ويسـروا، وكدر، ونصروا، وعمياء، وبئس، والسكر، ومضر، السوءات، وكفروا، وأثر، وبشر.

جرير:

إن الهذيـل بـذى بهـدى تداركه　　　ليـث إذا شـدّ من نجداتـه الظفر

الأخطل:

إلى امـرئ لاتعدينـا نوافلـه　　　أظفـره الله فليهنـئ لـه الظفر

جرير:

والمقرعين على الخنزير ميسـرهم　　　بئس الجزور وبئس القوم إذا يسروا

الأخطل:

ولم يـزل بـک واشـيهم ومكرهم　　　حتى أشاطوا بغيب لحم من يسروا

جرير:

نحن اجتبينا حياض المجد مترعة　　　مـن حومة لم يخالـط صفوها كدر

الأخطل:

بـنى أميـة نعماكـم مجللة　　　تمت فلا فيهـا منّة ولا كدر

جرير:

أعطوا الخزيـة والأنصار حكمهم　　　والله عـزز بالأنصار مـن نصروا

الأخطل:

بــنى أمية ناضلــت دونكم   أبناء قوم هم آووا وهم نصروا

جرير:

الظاعنون علــى العمياء إن ظعنوا   والســائلون بظهر الغيب ما الخبر

الأخطل:

مخلّفــون ويقضــى النــاس أمرهم   وهم بغيــب فى عمياء ما شــعروا

جرير:

والمقرعين على الخنزير ميســرهم   بئس الجزور وبئس القوم إذا يسروا

وأيضا جرير:

مــن كل مخضــرّة الأنيــاب قعّرها   لحم الخنانيص يغلى فوقه الســكر

الأخطل:

بئس الصحاة وبئس الشرب شربهم   إذا جــرى فيهــم المزاء والســكر

جرير:

موتــوا مــن الغيــظ فى جزيرتكم   لم يقطعــوا بطــن واد دونــه مضر

الأخطل:

قــوم أنابــت إليهــم كل مخزيــة   وكل فاحشــة ســبت بهــا مضــر

جرير:

هلا سكتم فيخفى بعض سوءاتكم   إذ لا يغــير فى قتلاكــم غــير

الأخطل:

على العيارات هداجون قد بلغت   نجــران أو حدثت ســوءاتهم هجر

جرير:

فأحمــد الله حمــداً لا شــريک له إذ لا يعادلنــا مــن خلقــه بشــر

الأخطل:

ولا الضباب إذا اخضرّت عيونهم ولا عصيــة إلا أنهــم بشــر

جرير:

جاء الرسول بدين الحق فانتكثوا وهــل يضير رســول الله أن كفروا

الأخطل:

وقيــس عيــلان أقبلــوا رقصــاً فبايعــوک جهــاراً بعدمــا كفروا

جرير:

كانــت وقائــع قلنا لن تــرى أبداً مــن تغلب بعدهــا عــين ولا أثر

الأخطل:

يعرّفونــک رأس ابن الحباب وقد أضحى وللســيف فی خيشومه أثر

أخــذ جرير كما رأينا كثيرا من الكلمات المســتعملة فی القافية من قصيدة الأخطل واســتعملها فی نفس الموضع. وفی بعض الكلمات اختلاف فی التوظيف عند الشاعرين، فمثلا اســتخدم الأخطل كلمة "الظفــر" فی قافية البيت الذی مدح بــه الخليفة الأموية ولكن جريرا اســتخدمها فی البيت الذی افتخر فيه بفوارسهم، أو كلمة "بشر" استعملها الأخطــل فی الهجاء ولكن جريرا اســتعمل نفــس الكلمة فی الفخــر. وفی بعض الأخر لايوجد اختلاف فی التوظيف، ككلمة "السكر" إذ وظفها كلا الشاعرين فی الهجاء.

النتيجة

كانت تقنية التناص الأدبی واضحة فی قصيدة جرير كما لاحظنا حيث نرى فی بعض الأحيان أن القارئ حينما يقرأ بيتا أو عبارة من قصيدة جرير يتبادر فی ذهنه على الفور قصيدة الأخطل، وسبب هذا الوضوح وهذا الخطور السريع يعود إلی:

– تضمين جرير المعانى المتعددة فى أغراضه الشعرية، التى أخذها عن الأخطل.

– استحضار الأشطر العديدة والعبارات المتعددة فى قصيدته من قصيدة الأخطل. واستحضار بعضها دون النقصان أو الزيادة وبعض الأخر مع النقصان أو الزيادة.

– استخدام حشد كبير من كلمات قصيدة الأخطل مع التغيير فى توظيف بعضها وعدم التغيير فى بعض الأخر.

والتناص فى قصيدة جرير كان واعيا ومقصودا إلا فى بعض الأحيان.

المصادر والمراجع

أبوتمام. ٢٠٠٢م. نقائض جرير والأخطل. شرح وتحقيق: محمد نبيل طريفى. بيروت: دار صادر.

أحمد فرج، حسام. ٢٠٠٣م. *نظرية علم النص رؤية منهجية فى بناء النص النثرى*. تقديم: سليمان عطار ومحمود فهمى حجازى. القاهرة: مكتبة الآداب.

بينس، محمد. ١٩٩٨م. حداثة السؤال. الطبعة الثانية. بيروت: المركز الثقافى العربى.

الخطيب، رحاب. ٢٠٠٥م. معراج الشاعر مقاربة أسلوبية لشعر طاهر رياض. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

الشايب، أحمد. ١٣٧١ق. تاريخ النقائض العربية. الطبعة الثانية. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.

عزّام، محمد. ٢٠٠١م. النص الغائب تجليات التناص فى الشعر العربى. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

الفاخورى، حنّا. ١٤٢٧ق. تاريخ الأدب العربى. قم: منشورات ذوى القربى.

محمد شبل، عزّة. ٢٠٠٩م. علم لغة النص النظرية والتطبيق. القاهرة: مكتبة الآداب.

مفتاح، محمد. ١٩٩٢م. تحليل الخطاب الشعرى (استراتيجية التناص). الطبعة الثالثة. بيروت: المركز الثقافى العربى.

المناصرة، عزّ الدين. ٢٠٠٦م. علم التناص المقارن نحو منهج عنكبوتى تفاعلى. الأردن: دار مجد لاوى للنشر والطباعة.